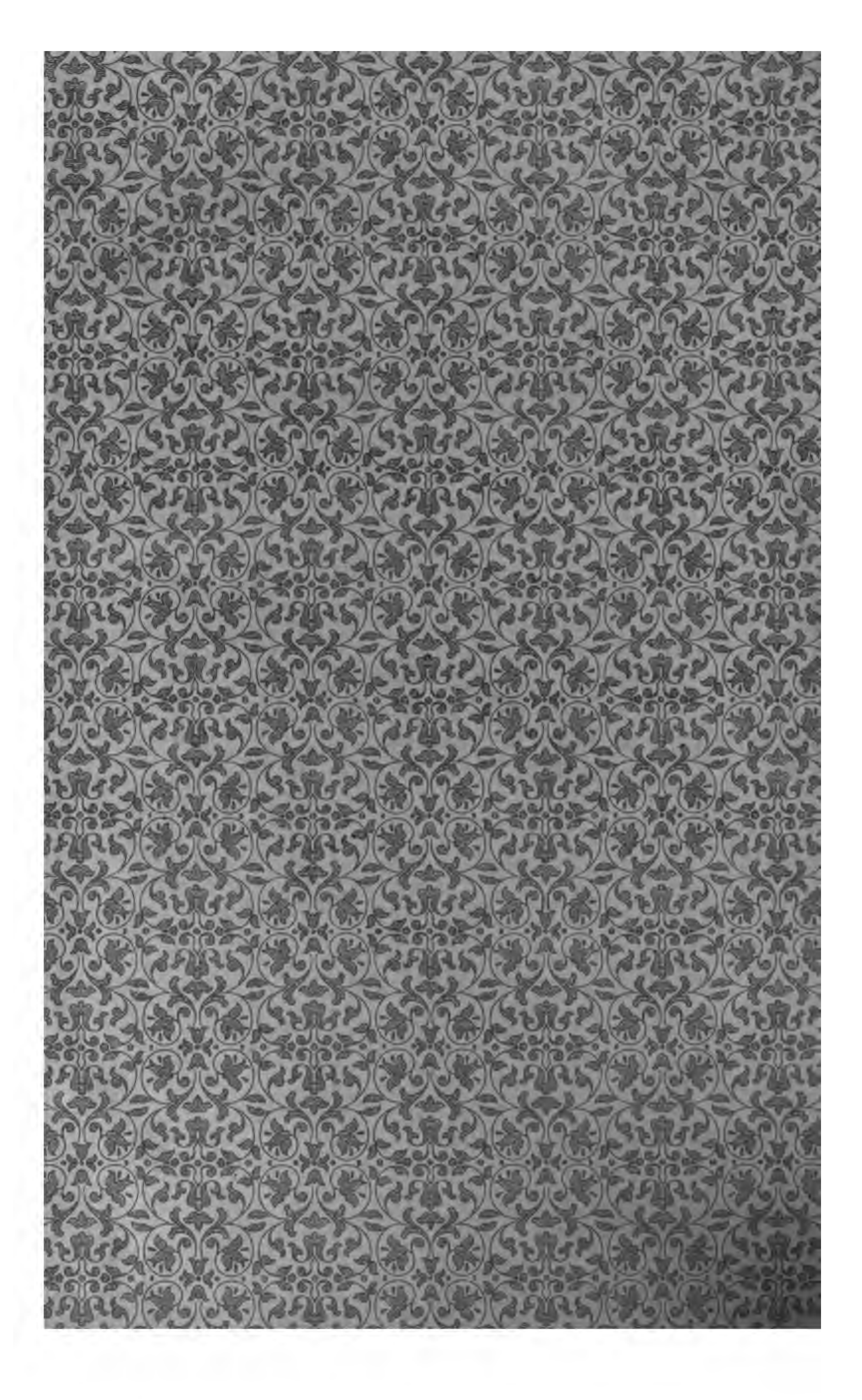




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



# Zeitschrift

für

# vergleichende Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von

**Dr. MAX KOCH,**

a. o. Professor an der Universität Breslau.

Neue Folge. — Sechster Band.




BERLIN 1893.

VERLAG VON EMIL FELBER.

Anhalt-Strasse 6.

# INHALT.

## Abhandlungen.

Seite



## Neue Mitteilungen.

Seite

## Vermischtes.



## Besprechungen.

# Eine unbekannte Episode aus dem Leben J. Veltens.

Von

Wladislaus Nehring.

In der sonst sorgfältigen Zusammenstellung der Erlebnisse Johann Veltens in der Doktordissertation von C. Heine (Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im 17. Jahrhundert, Halle 1887) ist eine Episode mit Stillschweigen übergangen, die zwar für die Wirksamkeit Veltens von geringem Belang ist, die aber ein Zeugnis abgiebt für seinen bedeutenden Ruf um das Jahr 1672, ich meine seine Berufung nach Moskau, die ich nach russischen Quellen zur allgemeinen Kenntnis nachtragen möchte. Diese Berufung hängt mit den Anfängen des von Deutschen in Rufsland heimisch gemachten europäischen Theaters zusammen, und es sei hier vor allem darauf hingewiesen, dafs eine genauere Kunde von dramatischen Aufführungen in Deutschland, Frankreich, Italien und Polen nach Rufsland kam durch die aus dem Ausland zurückkehrenden russischen Gesandten und ihre dem posolskij prikaz (einer die auswärtigen Angelegenheiten besorgenden Behörde) gemachten Berichte, und dafs in Moskau selbst in dem „deutschen Stadtviertel“, nêmeckaja sloboda, mit einer ausländischen Bevölkerung von westeuropäischen, vornehmlich deutschen Kaufleuten, Ärzten, Künstlern, Handwerkern, Industriellen u. s. w. kleine Liebhabervorstellungen nach dem Geschmack in Deutschland aufgeführt wurden. Der westeuropäische Einflufs auf Rufsland war meist durch die Vermittelung von Polen nach Kijew und von dort nach Moskau schon im XVI. Jahrhundert durchgedrungen und fand im XVII. Jahrhundert eifrige Fürsprecher und Förderer in der nächsten Umgebung der Zaren.

Der Zar Alexej Michajlowitsch (1645—1676), der im Anfange seiner Regierung, in seinen jüngeren Jahren, durch strenge Ukase gegen alle Belustigungen des Volkes sich bei der Geistlichkeit beliebt

gemacht hatte, änderte später sein Verhalten, indem er seinen eigenen Neigungen und dem Einflusse seiner nächsten Umgebung folgte, besonders seiner zweiten Gemahlin, einer Narischkin, welche in dem Hause des Bojaren Matwejew erzogen war, und des Artemon Sergejewitsch Matwejew selbst, des „Vaters und Freundes der Deutschen"; er spielte gern Schach, liefs sich vorspielen und zeigte immer mehr Interesse für die europäischen Gewohnheiten und Kunstgenüsse, wie sie in der deutschen Slobode und in dem Hause Matwejews, der mit einer Schottländerin Hamilton verheiratet war, in die Erscheinung traten. Es war natürlich, dafs er auch den Wunsch hegte, moderne dramatische Stücke nach der Art der im Auslande, in der englischen Gesandtschaft und in dem deutschen Stadtteil in Moskau gespielten auf seinem Hofe aufgeführt zu sehen.

Nach der Erzählung Tichonrawows in Russkija dramaticzeskija proizwedenija (Russische dramatische Erzeugnisse) 1874, I, S. VII f., erhielt ein Oberst van Staden von seinem „Freunde", dem Bojaren Nikolaj Matwejew am 15. Mai 1672 den kaiserlichen Befehl, nach Kurland zu dem Fürsten Jakubas sich zu verfügen, dort Bergwerkskundige und bei dieser Gelegenheit auch vorzügliche und gelernte Trompeter zu werben, welche imstande wären, allerlei Komödien zum besten zu geben; sollte van Staden solche Leute in Kurland nicht finden, so wurde ihm aufgetragen, auf den Hof des Königs von Schweden und nach Preufsen zu gehen. Das Schicksal zeigte sich dem kaiserlichen Beauftragten in Riga anfänglich recht günstig: er warb Bergwerksbeflissene und acht Schauspieler; später, im Oktober 1672, hatte er die Befriedigung, Matwejew zu melden, dafs er noch drei junge Leute geworben habe, die in allen Spielen bewandert seien, was in Moskau bis dahin nicht dagewesen sei. van Staden trat aber auch in Unterhandlungen mit Johann Velten, wie Morozow*) vermutet, durch Vermittelung der Rigaer Schauspieler; Wesselowskij**) vermutet, Velten habe sich damals im nördlichen Deutschland aufgehalten. Johann Velten galt damals als ein namhafter Theaterdirektor und es war ein nicht zu unterschätzender Gewinn, dafs van Staden ihn und seinen Genossen „Czarlus" zu dem Versprechen bewog, mit einer

---

*) P. O. Morozow, Oczerki iz istorii russkoj dramy (Skizzen aus der Geschichte des russischen Drama) St. Petersburg 1888, S. 133.

**) Alexis Wesselowsky, Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater von 1672—1756. Prag 1875, S. 14.

Truppe von zwölf Personen nach Moskau zu gehen*); zu gleicher Zeit gelang es van Staden, die Sängerin Anna Paulsson in Kopenhagen mit ihrer Truppe zu bestimmen, ein Engagement nach Moskau anzunehmen. Das Nähere ist leider nicht bekannt, auch in Bezug auf Anna Paulsson, wir können nur vermuten, dafs der Ruf der Kopenhagener Operngesellschaft — in den 70er Jahren hatte Kopenhagen ein besonderes Opernhaus — bald nach Riga gedrungen war. Das Wenige, was wir über die Verhandlungen van Stadens mit Velten und Anna Paulsson wissen, hat Tichonrawow zuerst in einer Programmabhandlung erzählt: Perwoe pjatidesjatilêtije russkago teatra (die ersten fünfzig Jahre des russischen Theaters), Moskau 1875, und in seinem Hauptwerke Russkija dramaticzeskija proizwedenija; Woronow (S. 133, n. 2) meldet, dafs die Berichte van Stadens in dem Archiv der auswärtigen Angelegenheiten in Moskau aus dem Jahre 1871 f. N. 3 und N. 2 sich finden.

Es hat nicht sollen sein und die Geschichte des Theaters in Rufsland ist um ein interessantes Kapitel ärmer geworden. Weder die Bergwerksbeflissenen, noch Velten, noch auch die Paulsson kamen nach Moskau; die weite Reise in das unbekannte Land und die Furcht vor möglichen Plackereien schreckte sie ab. Die Bergwerkskundigen fürchteten, sie könnten in Rufsland zurückgehalten werden, ein Flötenblaser aber soll aus Moskau seiner Frau geschrieben haben, dafs er sich in Moskau nicht gefalle, weil man ihm mit Knutenschlägen und Sibirien drohe**); ob Velten ähnliche Befürchtungen oder, wie Woronow zu verstehen giebt, unzuverlässige Versprechungen abschreckten, ist aus den bis jetzt mitgeteilten aktenmäfsigen Nachrichten nicht zu ersehen. van Staden kehrte nach Moskau zurück mit einem Trompeter und vier Musikanten.

Unterdessen drängte der Zar und man wandte sich an die Häupter der deutschen Slobode mit der Bitte, ein modernes dramatisches Stück auf dem russischen Hofe aufzuführen, und das Verdienst, dieser Aufgabe zunächst durch die Aufführung eines Stückes „Esther" in

*) „Da onže Nikolaj prigotowil dlja potêch carskago weliczestwa ekomediantow (sic), magistra Feltona da Czarlusa s towariszczi 12 czelowêk": „Und derselbe Nikolaj besorgte für die Belustigung der Zarischen Majestät Komödianten, den Meister Velten und Czarlus mit Genossen, 12 Mann an der Zahl". Tichonrawow S. VIII, n. 3, der diese Worte offenbar aus dem offiziellen Bericht genommen hat. Der Name Czarlus weist auf einen Engländer hin, mir ist es nicht gelungen, diese Berühmtheit zu ermitteln.

**) Tichonrawow VIII, n. 3 aus einem Berichte van Stadens vom 31. Juli 1672.

Preobraženskoe bei Moskau spät im Herbst des Jahres 1672 entsprochen zu haben, gebührt dem General Baumann, über den Woronow S. 135 berichtet, vornehmlich aber dem Pastor der lutherischen Gemeinde in Moskau, Gregor, worüber Alex. Wesselowsky (S. 15ff.) das Nähere mitteilt.

Was im Jahre 1672 nicht gelungen ist, nämlich deutsche Schauspielergesellschaften nach Rufsland zu ziehen, gelang in der Zeit Peters des Grofsen: die nach Moskau berufenen Theaterdirektoren Kunst (wohl ein Pseudonym), nach ihm Fürst und später Mann, machten das russische Publikum bekannt mit allen Geschmacksrichtungen, welche in dem ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts die Bühne beherrschten; noch mehr wurden die Bestrebungen der russischen dramatischen Dichter befruchtet und gefördert durch die Wirksamkeit der berühmten Neuberin vor 1740 und Ackermanns (im Jahre 1747) in St. Petersburg.

Breslau.

# Der Cid im Drama.

## Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte und Ästhetik.

Von

Walter Bormann.

---

### I.

Geweiht durch Überlieferung ist alles Beste, was der Menschheit verliehen ward. Religion und Staat, Sitte und Gesetz fluten trotz ununterbrochener Erneuerung und Verjüngung aus unentdeckten Urquellen und das bezeugt zuletzt auch diejenige menschliche Kraft, welche im höchsten Mafse für schöpferisch gilt. Der urfrische Bronnen der Kunst selbst hat seinen geheimen Zusammenhang mit älteren Quellen und auch sie empfängt, wo sie unermefslich nur zu geben scheint. In dem Erdkreis von Sinnlichem und Geistigen, Natur und Geschichte, in welchen sie gebannt ist, mufs das unaufhörlich Neue zugleich das ewig Alte sein; Glied an Glied sich aneinanderreihend, bezeugt ihren Ursprung aus einem Mutterschofse und zugleich, das organische Wachstum und die Lebenseinheit alles Menschlichen.

So reizen ähnliche und gleiche Stoffe wieder und wieder den künstlerischen Gestaltungsdrang. Nicht bei demselben Volke allein erleben sie eine wiederholte Blüte; weit in die Fremde wird ihr Samen vom Windhauche entführt und wie jenen Saatkörnern der ägyptischen Königspyramiden entspriefsen ihm nach Jahrtausenden Frühlingskeime. Unverlierbar, nie alternd wie Sprache und Kunst selbst erscheint ihr Gehalt in stets wechselnden Gestalten.

Zu solchen ungewöhnlichen Stoffen gehören die Erzählungen der alten spanischen Cid-Romanzen. Herder hat mit seiner letzten berühmten Arbeit seine äufserst glückliche Nachempfindung für alles Volkstümliche in der Poesie noch einmal bewährt, indem er jene Ro-

manzen in einer freien Umdichtung, die sich hauptsächlich nur an eine französische Übersetzung derselben hielt, uns trotzdem näher brachte, als es in der Folge den treuesten deutschen Übertragungen gelang.

Rodrigo von Bivar, Cid (nach dem Arabischen Herr) oder Campeador (Vorkämpfer) genannt, ist gleich Achill und Siegfried eine der herrlichsten Dichtergestalten, in der sich hier das spanische Rittertum und das Ringen der Christenheit mit den Mauren vornehmlich verkörperte. Minder günstige Ergebnisse der heutigen Geschichtsforschung ändern nichts an der poetischen Erscheinung. In den Romanzen ist er der treue Diener seiner Könige, der beherzte Streiter, aber trotz seiner Vasallentreue kein blindes Werkzeug der Mächtigen, sondern der mutige Verteidiger des Rechtes, welcher dem Könige, auf dem der Verdacht ruht, Mörder eines andern Königs zu sein, erst einen Reinigungseid für alles Volk abzwingt, ehe er ihm Treue zuschwört. Er tut ein redliches und doch gar stolzes Treugelübde:

„Jeder Edle ist dem König
Dienste schuldig; dem Gerechten
Leistet man sie pflichtenmäfsig,
Undankbaren schenkt man sie."

Der Vorgang der Eidesabnahme ist auch in das spanische Drama übergegangen. Uns liegt eine deutsche Bearbeitung vor „nach Lafuente und Hartzenbusch, betitelt: „Der Cid" oder: „Der Schwur um eine Krone", historisches Charaktergemälde aus dem 11. Jahrhundert in einem Vorspiel und 4 Akten von Benno Rödel, Augsburg 1867. In seiner losen Zusammenfügung verschiedenartiger Bestandteile kann dieses Stück den Anforderungen dramatischer Komposition in keiner Weise genügen und wie Besseres und Schlechteres bei auffallender Ungleichartigkeit auf die spanischen Dichter und den deutschen Bearbeiter sich verteile, bleibt dahingestellt. Lope de Vega bereits schrieb „Las Nazañas del Cid y su muerte" (Die Heldentaten des Cid und sein Tod); dies Drama ging verloren. Die Ereignisse zu Zamorra bis zu der erwähnten Eidesabnahme sind aber schon im altspanischen Drama durch Guillen de Castro im zweiten Teile seiner uns erhaltenen „mocedades del Cid" (Jugendtaten des Cid) zu Valencia, der mit dem Ruhme des Cid engverflochtenen Stadt, einst dargestellt worden, während derselbe Dichter im ersten Teile seines Werkes die schweren Seelenkämpfe, welche der Heirat des Cid mit Ximenen vorangingen, behandelt.*)

*) In allzu oberflächlicher Weise sind diese Vorgänge auch in die Bearbeitung

Niemand, der im Geringsten nur für die Aufgaben der dramatischen Dichtkunst ein Auge hat, wird die einzigen echt dramatischen Konflikte in der Liebe Rodrigos und Ximenens verkennen. Es ist ein furchtbarer Widerstreit der Liebe und Ehre, der in der Seele des Jünglings entbrennt, da er seinen freventlich beschimpften Vater an dem Vater des Mädchens, das sein Herz erwählt hat, rächen mufs. Dieser innere Kampf ist indes mehr furchtbar und traurig, als schwankend, weil in dem edlen Jüngling die Kindesliebe durch nichts erlöschen kann. Wie viel entsetzlicher noch wiederholt sich ganz der nämliche Widerstreit bei Ximene! Der Beleidiger, ihr Vater, fällt durch den Geliebten. Rodrigo aber ist ihr Geliebter in keinem gewöhnlichen Sinne, sie ist das Weib, für ihn geschaffen, wie Kriemhild für Siegfried, und ihr höchster Stolz ist es, nicht geringer zu empfinden, als er. Ihr ist es nicht genug, sich jetzt von ihm abzuwenden und nach der Grausamkeit des Schicksals und der Furchtbarkeit eines doppelten Verlustes in Weltabgeschiedenheit ihren Gram zu fristen. Und was hindert in ihrer Brust solche Entsagung? Ist das einzig Kindesliebe? Sie weifs es unumstöfslich, dafs ihr Erzeuger der erste Held Spaniens war und dafs ihr als seiner Tochter ein um so gröfseres Anrecht auf Bufse gehört; sie fordert für den Getöteten Rache. Fest tritt sie vor den König, ihre Forderung läfst sich durch Versprechungen und Vertröstungen nicht abfinden, nicht durch Aufschub schwächen, sie fordert ihr heiliges Recht inständig und immer von Neuem. Ist nun also ihr Gefühl für den einstmals geliebten Jüngling gänzlich erloschen? Nein! Dafs gerade s e i n e Hand es war, die ihr den Vater erschlug, die Hand dessen, den sie nicht liebte, sondern immer lieben mufs, das ist der Stachel, der ihre Brust zerreifst und jede ruhige Entsagung ihr unmöglich macht. Die Heftigkeit und Gewaltsamkeit, mit der sie wieder und wieder sich selbst zur Verfolgung spornt, zeigt sie nicht untrennbar von ihrer Kindesliebe auch die tiefe und edle Leidenschaft für den Erwählten ihres Herzens? Alles kommt daher darauf an, wie ein Dichter uns den Einblick in das Herz der Heldin verschaffe und dies zwiefältige Fühlen uns verdeutliche, welches, im Widerstreben, doch auf eine und dieselbe Weise sich ankündigt. Hiervon hängt es auch ab, wie wir den Ausgang, die schliefsliche Vereinigung der Liebenden, nicht blofs ertragen, sondern freudig geniefsen können.

Rödels hereingezogen. Ihre Behandlung steht da nicht im Verhältnis zu ihrer Bedeutung und sie erscheinen weder als Hauptsache noch als Beiwerk, sondern wie ein Bruchstück.

Leicht möchte man die Verwickelung für unlösbar halten und nur eine tragische Katastrophe billigen. Wenn demungeachtet nach dem Vorgange der Romanzen auch die dramatischen Behandlungen die glückliche Lösung bieten, so kann nicht diese Tatsache an sich, sondern blofs ihre künstlerisch gelungene Tat das rechtfertigen. Dafs der Graf der Schuldige ist, dafs von Rodrigo nicht in wildem Streite, sondern in ehrlichem Zweikampfe die Beschimpfung seines greisen Vaters gesühnt wird, ist für die Aufnahme des Schlusses belangreich und doch das Wichtigste nicht. Die inneren Seelenvorgänge Ximenens allein enthalten die letzte Rechtfertigung und Sache des Dichters ist es, hinabzudringen in diese Geheimnisse und sie warm wie fliefsendes Herzblut in Sprache zu verwandeln. Er versinnliche uns Ximenens Seelenfolter ohne Gleichen, die in andrer Weise und mit andrer Wirkung einer tragischen Katastrophe die Wage halten, ihre unabänderliche Liebe gegen den Mann, den sie ihres Vaters halber verfolgt; er zeige sie in ihrer Ohnmacht und ihrem Jammer bei der erlogenen Kunde vom Tode des Cid und nach solcher erschütternden Beredsamkeit werden wir dann den Bund mit Rodrigo nicht blofs nach dem allgemeinen und äufserlichen Falle betrachten, dafs hier die Tochter den Vernichter ihres Vaters umarmt. Wie vom Himmel selbst bewilligt und behütet erscheint uns vielmehr alsdann diese Vermählung, die nicht von den Liebenden selbst, sondern vom Geheifse des Königs zuerst geknüpft und von der allgemeinen Zustimmung getragen wird. Dann bewahrheitet sich Wilhelm Schlegels Wort, der diesen Stoff „einen der schönsten“ nennt, „die je einem Dichter zu Teil geworden.“ *)

Mit diesen wesentlichsten Zügen, die sich in den alten Romanzen noch kaum als Andeutung finden und erst den dramatischen Behandlungen des Stoffes gemeinsam sind, wollten wir zuvörderst die demselben einwohnende poetische Kraft verdeutlichen.

Von Guillen de Castros erstem Teile, dessen Inhalt uns hier angeht, hat Graf Adolf Schack in seiner „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“ (Bd. II S. 431 ff.) eine ausführliche Inhaltsangabe gebracht und dann jetzt in der neuen Ausgabe seines „Spanischen Theaters“ (Cottasche Bibliothek der Weltlitteratur) eine durch bekannte künstlerische Meisterschaft ausgezeichnete Verdeutschung veröffentlicht, die als die erste und einzige deutsche Übertragung

*) A. W. Schlegel. Über dramatische Kunst und Litteratur. Zehnte Vorlesung.

das von Schack dem Werke ausgesprochene hohe Lob jedem bestätigt. Das von Schack in seiner „Geschichte der dramatischen Litteratur" dargebotene Urteil, das er in der Einleitung zum „Spanischen Theater" in der Hauptsache wiederholt, verdient auch jetzt noch alle Beachtung. Wenn Schack vor Kurzem sich in der „Allgemeinen Zeitung"*) über Schwächen und unzureichende Meinungen, die in seinem in jugendlichem Alter verfafsten Litteraturwerke über Spanien sich finden, mit erstaunlichem Freimute selber ausspricht und bedauert, dafs ihm keine Zeit mehr geworden sei, die Fehler zu verbessern und das Ganze umzuarbeiten, so hat er in den Augen Wohlmeinender damit den Wert jener Litteraturgeschichte vielmehr gehoben, als herabgesetzt. Wo sich etwa Irrtümer finden, da wird man jetzt nur milder über dieselben urteilen und die Meinungen des Verfassers, ohne sich ihnen vorschnell zu unterwerfen, immer gern zu Rate ziehen. Solche Aufnahme erzwingt sich eine Arbeit, die ein weites fruchtbares Gebiet menschlicher Bildung mit der begeisterten Jugendlust, wie sie einer ersten umfassenden Durchforschung würdig war, gründlichst schilderte und darum auch unaufhörliche Begeisterung verbreitet.

Wegen seines regen dramatischen Lebens ist das Schauspiel Guillen de Castros zweifellos hoch zu stellen und kein Wort ist darüber von Schack zu viel gesagt worden. Die Handlung ist vortrefflich entwickelt; weitschweifig, tot ist in dem Ganzen nicht das Geringste. Einzelne an sich höchst lebhafte Auftritte, die zur Haupthandlung nicht in Beziehung stehen, leiten zum zweiten Teile hinüber. Die Scene, in der ein elender Bettler sich dem hilfsbereiten Cid in den Sankt Lazarus verwandelt und einen Segen von göttlicher Kraft spendet, ist ebenfalls nicht so willkürlich eingeschaltet, wie das den Anschein hat. Es kommt dem Dichter darauf an, zu zeigen, dafs der junge Cid, der einem Helden das Leben raubte und in der Verbannung gegen die Mauren ficht, nicht allein tapfer und stark, sondern auch mild, menschlich und fromm ist, also die Eigenschaften besitzt, die dem christlichen Charakter des spanischen Dramas immer wichtig sind**). Die Schilderung von Rodrigos Maurenschlacht durch den hasenherzigen Hirten, der sie vom Gebirge anstaunt, wo sein Hals sicher ist, diese einzige komische Hinzutat, verdient wegen ihrer

*) 1889 No. 23 Beilage.

**) Dazu vgl. man III, 2 Rodrigos Worte: „Zugleich Christ sein und Ritter will ich" u. s. w.

Lebendigkeit ebenfalls alles Lob. Die Infantin Donna Uraka und ihre Liebe zum Cid darf unmöglich für überflüssig gelten. Man weifs es, dafs Donna Uraka schon in den Romanzen (s. Romanze 10, 11, 28, 40 bei Herder) ihrer Eifersucht gegen Ximene und ihrer Leidenschaft für den Cid nach einem stillen Geständnis im eignen Herzen laut und ungestüm Worte leiht. De Castro hat auch diese episch naiven Züge in sein Drama übernommen und erweitert. Die Handlung gewinnt durch den Gegensatz der Infantin zu Ximene nur an Reiz und Leben und der hohe Wert des Helden, des vom Himmel geliebten, wird dadurch, dafs ihn eine Königstochter begehrt, in noch volleres Licht gesetzt, wie schon A. W. Schlegel bemerkte. Die technische Anordnung und Beherrschung des Stoffes durch den Dichter kann zuweilen nicht genug bewundert werden. Gleich die Einleitungsscene der Waffenweihe an Rodrigo, in der auch Ximene und die Infantin ihre Gefühle verraten, beweist es und das trefflichste Beispiel gewährt dafür die Weise, wie der Zweikampf Rodrigos mit dem Grafen und dessen Ende dargestellt werden. Die Infantin und Ximene schauen vom Balkone herab, dessen wiederholte Anwendung (s. Akt II, 4) auf seine allgemeinere Bedeutung im Organismus der üblichen Bühne schliefsen läfst; auf der Strafse kommt von der einen Seite Ximenens Vater mit einem Verwandten, von der andern Rodrigo, im Hintergrunde tritt sein Vater, der beschimpfte Don Diego mit Don Arias auf, der ihn zu beschwichtigen sucht. Jede dieser Personen hat hier, zum Teil verborgen vor allen übrigen, ihre besonderen Wünsche und Absichten und es ist ein Meisterstück des Dichters, in diesem Auftritte, der die Grundlage der ganzen Verwickelung ist, diese verschiedenen Stimmungen durch die Gegenwart aller jener Personen sich auf das Lebhafteste kreuzen zu lassen. Auf wie treffliche Schauspieler er zu rechnen hatte, zeigen die vielen kurz und leicht hin- und wiederfliegenden Sätze, die erst durch die menschliche Stimme ihren vollen Ausdruck ausströmender oder verhaltener Gefühle im Reichtum der Gegensätze empfangen. Am Meisten gilt das von den Rollen Rodrigos und Ximenens und von der letzteren in noch höherem Grade, bei der sich unter dem immer erneuerten Betreiben der Rache die Glut ihrer Liebe verbirgt. Ihre Darstellung verlangt eine seltene schauspielerische Begabung.

Den Meisterrang gewinnt sich Guillen de Castro mit diesem Werke unbestreitbar; in edlem Mafse, feinen und mächtigen Wirkungen offenbart er Eigenschaften eines grofsen Dichters. Von dieser Be-

wunderung wird nichts abgezogen durch das, was wir bei ihm vermissen. In der naiven spanischen Färbung des Stückes kann man einen wichtigen Vorzug erkennen und doch liegt darin ein gewisser Mangel, der die Weite und Tiefe des Blickes schmälert, wie sie das grofse Drama bekunden soll. De Castros Schauspiel dreht sich um den insbesondere spanischen Begriff der persönlichen Ehre, der im klassischen Drama seines Volkes uns allenthalben begegnet, in ausgeprägtester Weise. Es mag uns besonders anmuten, dafs die Liebe über diesen starren Ehrbegriff zuletzt den Sieg davonträgt. Gleichwohl wird er nicht durch sie gestürzt, er bleibt stehen und Ximene erringt sich deshalb den Preis ihrer Liebe, weil sie vorher unerweicht und unnachsichtig dem Geheifse jener Ehre diente. Die Forderungen derselben stehen in breiter Ausführung überall in der Handlung voran; die Liebe kommt nirgends zu voller starker Aussprache und sie wird fast nur in leisen, bei Seite gesprochnen Seufzern und unter der Verhüllung andrer Reden verständlich, was freilich ungemein kunstvoll ist. Selbst als die Liebenden sich endlich für immer angehören, rufen sie nichts andres als: „Dein bin ich, welches Glück!“ und „Ich — bin Dein!“ zum Ausdrucke sprachloser Seligkeit. Ein einziges Mal stehen sich beide, ihre Empfindungen frei aussprechend, gegenüber; das ist in Akt II, 2, wo Rodrigo den Tod von Ximenens Händen mit dem Schwerte, das ihren Vater erschlug, begehrt. Ximenens zärtliches Gefühl für den Cid ist aber auch hier mehr aus allem zu entnehmen, als dafs sie es unmittelbar ausspricht, und völlig offenbart sich ihr Innerstes nur mit jenen wunderbaren Worten, die sie mehr im Selbstgespräche, als zu Rodrigo, schwermutsvoll hoffend, hervorbringt:

„Ob ein Weib auch, doch
Werd' ich mich müh'n, die Rache zu vollstrecken;
Allein, mifslingen, hoff' ich, wird sie mir.“

Wegen der Abwesenheit holden Liebesgespräches zwischen den Liebenden bleibt bei aller Mächtigkeit der dramatischen Bewegung eine gewisse Herbe und Kühle des Eindrucks zurück. In Anspruch genommen ist unser Anteil in jedem Augenblicke der Handlung; aber das Fesselnde durchdringt sich nicht so mit dem Rührenden, dafs es den stärksten Grad des Packenden erzielte. Bei aller Naivetät der Darstellung hat dies harte Festhalten am Ehrbegriffe, der ein Mädchen veranlafst, unablässig das Haupt des geliebten Mannes zu begehren, wie man sich nicht verhehlen wird, einigermafsen etwas Barbarisches,

was die Natur verleugnet, und ganz zur Natur hergestellt, wie es soll, wird es wohl nur dann, wenn die Liebe selbst in ihrer Innigkeit zuerst unsere Herzen ergriffen hat und wir somit unmittelbar den reinen Ursprung kennen, aus dem Ximenens finstre heifse Leidenschaftlichkeit entquillt und es ihr unmöglich macht, in stillem Schmerze nur sich zu begeben und zu entsagen. Darum wäre es vielleicht glücklicher gewesen, wenn der Dichter, wie lebhaft immer die Einführung der Waffenweihe sei, von dem friedlichen Glücke der beiden Liebenden, das hernach durch die Kränkung des alten Diego gestört wird, den Ausgang genommen hätte.

Der Versuch einer Aufführung des Stückes müfste bei so vielen ausgezeichneten Eigenschaften desselben immerhin eifrig empfohlen werden, wenn wir von Schack zur Übertragung des ersten auch den des zweiten Teiles erhalten hätten, ohne welchen jener in manchen Stücken zusammenhanglos bleibt. Auf ein solches Geschenk werden wir, da wir für dasjenige, was wir mit der Verdeutschung des ersten Teiles von der kostbaren Mufsezeit Schacks empfingen, schon nicht genug des Dankes abstatten können, kaum Hoffnung haben. Was der Übersetzer durch Umwandlung der vierfüfsigen Trochäen in fünffüfsige Jamben dem Gedichte von seiner ursprünglichen Form abgestreift hat, — in unserer Sprache würde die Nachbildung derselben nie recht glücklich sein —, kommt der theatralischen Aufführbarkeit entschieden zu Gute, wie dies Wilbrandts Einrichtung des „Richters von Zalamea“ in fünffüfsigen Jamben augenscheinlich dargetan hat.

## II.

Auf dem betrachteten Werke de Castros beruht die gefeiertste dramatische Gestaltung des altspanischen Romanzenstoffes: Der Cid von Pierre Corneille. Nicht nur den allgemeinen Gang der Handlung hat Corneille aus jenem übernommen, er hat auch kein Bedenken getragen, viele Stellen ziemlich genau wiederzugeben. Schack, der das nachweist, verurteilt daher das französische Schauspiel ohne jede Gnade und sagt mit etwas andern Worten aus, dafs die Mängel des „Cid“ von Corneille da begönnen, wo er von seinem Vorbilde abgewichen sei. Hat er nun in seiner völligen Geringschätzung wirklich Recht? Anders hat Carriere geurteilt, der (die Poesie S. 665 ff.) bei einer kurzen Vergleichung viele Vorzüge auf Seiten Corneilles findet. Es verlohnt sich, die Frage ausführlicher zu untersuchen, wobei so-

wohl für die Unterschiede der Zeiten und Völker wie für das ästhetische Verständnis des Dramatischen sich mancher Gewinn ergeben wird.

Darüber ist ein Streit nicht mehr denkbar, dafs wir ein höheres Ideal der Tragödie kennen, als es uns der französische Klassizismus darweist. Lessing hatte es nötig darüber noch Kämpfe zu führen. Sein Kampf war ja aber ein Sieg und heifst es nicht die Sicherheit dieses Sieges anfechten, wenn wir leidenschaftlich den Krieg fortsetzen und in Flur und Hain, in denen die Franzosen die Musen verehren, nicht ein einziges grünes Blättchen dulden wollen? Nachdem wir ihre Klassiker ein für alle Male als Musterform für uns zurückgewiesen, sollten wir es nicht über uns gewinnen, deren Vorzüge, die oft sehr grofs sind, anstandlos einzuräumen? Über die Fesseln ihres Dramas und die dabei waltende gegenseitige Bedingung von Inhalt und Form konnte kaum Schärferes, Treffenderes gesagt werden als von Schiller in einem Briefe an Goethe vom 15. Oktober 1799: „Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in 2 gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reimes, aus 2 Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht blofs die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren Geist dieser Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemütes und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes, gezwängt“. Nebenbei ist diese Stelle auch für die ungemein geistige Auffassung von der Form, wie sie Schiller überall festhielt, ausnehmend bezeichnend. Ferner verkündete Schiller unzweideutig und klar:

> „Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
> Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist.“

Aber trotzdem heifst es in ebendemselben Gedichte:

> „Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
> Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie;
> Gebannt in unveränderlichen Schranken
> Hält er sie fest und nimmer darf sie wanken.
> Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene;
> Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
> Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
> Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;

Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze".

Wenn man nur der auserlesenen Schauspielkunst gedenkt, auf welche Schiller mit diesen letzten Worten sich bezieht, und sich erinnert, welchen Wert ein Talma oder noch später eine Rachel auf die Darstellung jener klassischen Dramen legten, so wird man auch einigermafsen ihre poetische Bedeutung fassen. Goethe und Schiller haben keineswegs allein ihrer Schauspieler halber, die es zu schulen galt, die Werke Racines und Voltaires verdeutscht, sondern sie wollten damit zugleich den Geschmack der Hörerschaft in eine strengere Richtung lenken. Für Schillers Denkart war zunächst das Platte, für Goethe das Rohe und Ungeheuerliche der gemeinen Wirklichkeit ein Hindernis der Kunst und von einander lernend kamen sie zu einer gemeinsamen über die blofse Naturwahrheit erhabenen Kunstanschauung. Das Ideal Goethes ist später hierfür viel mehr noch als Shakespeare die antike Kunst geworden. Weil aber das französische Theater uns näher lag und einer neuen Kunst unmittelbar Vieles darzubieten vermochte, was aus der Antike erst in weit entlegene Lebens- und Kunst-Formen umzusetzen war, so war es begreiflich, dafs man die Vorzüge eines strengeren Stiles sich eher vom Drama und von der Schauspielkunst Frankreichs aneignete. Da man an den abgegrenzten Stoffkreis der griechischen Königsdramen, an Trimeter, Chor, Maske und Kothurn sich nicht halten konnte, so wandte man sich an die Tragödie, welche von dem vornehmsten der Fürstenhöfe mit weltlichen Anstandsregeln doch auch ein edles Mafs, die Gesetze „der Schöne und des Wohllautes" erhalten hatte. Die griechische Tragödie war in vieler Weise durch eine weit strengere Stilisierung gebunden, als das neuzeitliche germanische oder auch das spanische Drama. Man mufs es verstehen, wie ein Shakespeare — um nur dies eine Vorbild zu nennen — die dort angewandten zahlreicheren äufseren Kunstmittel durch die innere Wahrheit und Notwendigkeit einer überaus reichen und doch festgeschlossenen Handlung ersetzt, mit der er nach Herders treffendem Wort „das Vielfache von Ständen, Lebensarten u. s. w. zu einem Ganzen vereinigt". Wer kann den rascheren Lebensstrom und die mannigfaltigere Beweglichkeit, welche dem neuen Drama im Vergleich mit dem griechischen eigentümlich sind, verkennen? Wer aber weifs auch nicht, dafs bei dem beweglichsten der Völker,

das in seiner Baukunst dem Steine und der Regelmäfsigkeit toter Linien volles organisches Leben einhauchte, in der Kunst überall dem Gesetze Freiheit entsprechen mufste? So wenig konnte Willkür und Zwang herrschen, dafs die Stilgesetze der Griechen im Gegenteil einzig und allein aus der Freiheit der Kunst selbst entsprangen, welche der rührenden Sprache der Natur und dem heifsen Drange der Leidenschaft damit jene Würde zugesellte, welche der religiösen Bestimmung der Bühne, dem Dienste der Himmlischen und den dargestellten schweren Geschicken der mächtigsten Sterblichen zu entsprechen schien. Die französischen Dichter dagegen, welche sich sehr genau, namentlich in Hinsicht auf die drei Einheiten, der Stilisierung der attischen Tragödie anzuschliefsen vermeinten, merkten es nicht, dafs ihre Stilgesetze zum grofsen Teile das Gegenteil der antiken, dafs sie nicht blofs strenge, sondern auch enge waren. Die überquellende Sprache der Natur, die entfesselte Leidenschaft, welche der dramatischen Kunst ihre wertvollsten Aufgaben stellt, der Liebenden Kufs und Umarmung wurde hier nicht geduldet und, anstatt unsterblichen Göttern zu huldigen, beugte sich diese Dichtung anbetend vor einem vergötterten Könige und dem von ihm vertretenen Begriffe der Ehre. Wenn man somit in dieser Poesie den Mangel nationalen Lebens wahrnimmt, so erwäge man doch, dafs, was nichts als Willkür und Laune scheint, es insofern keineswegs war, als die Entwickelung des französischen Volkes, die im Glanze des unumschränkten Königtums sich vollzog, darauf vorbereitete. Das Volksbewufstsein war im Herrscherglanze aufgegangen und in solchem Betrachte war selbst diese Kunst gewissermafsen eine nationale. Wie Montesquieu sagt, war die Ehre damals in Frankreich die Triebfeder in allem. Herder erwähnt diesen Ausspruch in seinem Reisejournal, um damit das französische Drama zu charakterisieren, und, wenn man die wichtigsten Stücke Corneilles durchdenkt, in denen anstatt des schlechtweg Rührenden und einer beschwingten Phantasie Seelengröfse fast immer die erste Rolle spielt, so wird das sattsam verständlich sein. Allein dieser Ehrbegriff ist nicht der nämliche, der bei der südlichen Schwesternation und im Drama derselben eine so erhebliche Stellung einnimmt; es ist nicht blofs die Empfindlichkeit persönlicher Ehre, sondern ein allgemeines alle für ein Ziel begeisterndes Ehrgefühl wirksam. Vaterland und Volk sind dabei zuerst beteiligt, es ist eine Ehre voll tiefster ethischer Bedeutung und darin liegt ein grofser Ersatz für den oft so beleidigenden Mangel an Wahrheit und Natur,

der sich in vielen Motiven dieser Dramen kundgiebt. Der heroische Zug, der sich in solcher Seelenhoheit äufsert, ist auch dem Drama der Deutschen, vornehmlich Schiller, durchaus nicht fremd geblieben und, um der Wahrheit treu zu sein und sich die Klarheit des Blickes nicht zu trüben, tut es Not, diese ethische Gröfse nicht etwa als Verstandessache, wie es oft geschieht, gegenüber der echt poetischen Leidenschaft herabzusetzen. Giebt es denn nicht auch eine Leidenschaft der Pflicht und der Ehre? Wie arm wäre die Zeit, welcher dieselbe abhanden käme!

Inzwischen sind wir mitten in unseren Gegenstand eingedrungen, wo wir uns von demselben zu entfernen schienen. Corneille hatte im Cid-Drama eine Handlung zu gestalten, welche zur Hälfte von dem Begriffe der Ehre bewegt ist, und, wenn in dem spanischen Stoffe die Ehre ein nur persönliches Gepräge hat, so lag es doch gerade wieder in der Natur dieses Vorwurfes, in dem es sich bei Held und Heldin um kindliche Liebe handelt, den Ehrbegriff in allgemeiner Weise ethisch zu vertiefen. Das ist bei de Castro, der auch in kleinen Zügen sich gern möglichst an die Erzählung der Romanzen anlehnt, nur unvollkommen, dagegen sehr wahrnehmbar von Corneille geschehen. Er läfst Rodrigo wiederholt sagen, dafs er vor seiner Geliebten alles dem schulde, von dem er entsprossen und durch dessen Sorge er aufgewachsen sei, während andrerseits Ximene bei ihm nicht müde wird, von der Herrlichkeit und dem Ruhme ihres toten Vaters zu sprechen. Wenn in der Seele des Cid dabei auch die mehr äufserliche spanische Auffassung der Ehre mitredet mit dem Bedachte auf die öffentliche Meinung, wie in den Worten des lyrisch gehaltenen Monologes:

„Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison“ u. s. w.,

so ist das gewifs ganz natürlich, aber er betont zugleich mit offenbarer Absicht die kindliche Dankbarkeit und Treue, nicht blofs den kalten Namen der Ehre, die Familienrache.

Aufserdem findet sich das Motiv der Ehre bei Corneille noch in andrer Anwendung durch seine Behandlung der Infantin. Die blofs naiven Züge leidenschaftlicher Eifersucht, welche de Castro von den Romanzen empfing und erweiterte, wie fesselnd immer für eine anders geartete Gefühlsweise, schienen einem Corneille zu gemein und unedel. Guillen de Castro läfst die Infantin stolz den Cid vergessen, als sie sich verschmäht findet; bei Corneille fühlt sie für jenen dieselbe

Liebesglut, aber sie besiegt sie, indem sie als Prinzessin ihres Abstandes von dem blofsen Edelmanne eingedenk wird, und, um diesen Sieg sich zu ermöglichen, betreibt und beschleunigt sie auf alle Art Rodrigos Hochzeit mit Ximenen: denn der rasche Vollzug dieser Ehe zwingt sie zum Verzichte aller ihrer Hoffnungen. Was mufs das aber für eine Art von Leidenschaft sein, die verständig genug ist, sich selbst die helfende Arznei zu verordnen und die in solcher Selbstüberwindung nichts Bitteres, sondern noch die Beseligung einer edlen Tat schmeckt?! Eine Leidenschaft, die das vermag, ist wie ein Feuer, in dem man sich behaglich schmiegt und träumt. Weil sie keine Leidenschaft, so ist auch der Edelmut, der sie überwinden soll, kein Edelmut mehr. Bei de Castro nimmt die Prinzessin an einer Vermählung mit dem tapfern Helden ausdrücklich keinerlei Anstofs; diese Einführung der Standesehre und ihrer Bedenken gehört nur Corneille und ist wahrlich keine Verbesserung. In diesem Teile des Stückes liegt bei ihm eine jener Verletzungen des Naturwahren, wie wir sie Corneille oben Schuld gegeben haben, und wir erachten ihn für das Schwächste des Ganzen, ohne dafs wir, wie erwähnt, den Meinungen, welche die Einheit durch diese Scenen gestört glauben, Berechtigung zugestehen.

Als Siegerin geht die Ehre, wenigstens jene unerbittliche Ehre des Blutes und der Familie aus der Haupthandlung, wie wir wissen, nicht hervor. Die Liebe tritt gegen sie in Kampf und erringt Gleichberechtigung neben ihr. Sie erwirbt sich dieses gleiche Recht, wenn man so will, nicht gegen die Ehre, sondern von der Ehre selbst, insofern man den Begriff derselben als den ungetrübten Einklang aller wahrhaft edlen Triebe und Eigenschaften menschlich reiner und höher fassen darf. Diese Anschauung insbesondere eignet sich Corneille an, bei dem auch das königliche Gebot des Liebesbundes zuletzt mit kräftigem Nachdrucke hervortritt und dadurch nach der Denkweise dieses Dichters der Vermählung in höchstem Grade der Stempel echter Ehre aufgedrückt wird. Wie völlig das die Meinung Corneilles sei, mag man noch aus einer anderen überzeugenden Stelle entnehmen. Der alte Diego hat seinem Sohne, um dessen Leidenschaft zu besänftigen, zugerufen:

„Nous n'avons qu'un honneur; il est tant de maitresses!
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir."

Das will Rodrigo nicht begreifen:

„Ah! que me dites-vous?"

Diego bekräftigt das Gesagte:

„Ce que tu dois savoir.“

Da erhebt der Cid heftigen Einspruch:

„Mon honneur offensé sur moi-même se venge,
Et vous m'osez pousser à la honte du change!
L'infamie est pareille, et suit également
Le guerrier sans courage, et le perfide amant.
A ma fidélité ne faites point d'injure,
Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure:
Mes liens sont trop forts, pour être ainsi rompus;
Ma foi m'engage encore, si je n'espère plus;
Et, ne pouvant quitter ni posséder Chimène,
Le trépas que je cherche est ma plus douce peine.“

Demgemäfs erklärt der Cid klar und offen, dafs auch die redliche Treue in der Liebe ein Gebot der Ehre sei und dafs kein Edler die Treue darin verletzen dürfe. Wie sehr eine solche Auslegung der Ehre der innersten Dichternatur Corneilles entsprach, geht aus den ähnlichen Äufserungen hervor, die er im Horace der Camille in den Mund legt. Camille freilich spricht als Weib und zudem von der Treue gegen einen Toten. Wenn sie das Wort der Ehre da weniger im Munde führt und anstatt dessen von dem unmittelbaren Gefühle wahrhafter Liebe redet, „die noch der Hand der Parzen trotzt“, so spricht sie doch auch von ihrer „Schuld“ gegen jenen Abgeschiedenen und von dem „kränkenden Gestirn“, welches ihr einen tyrannischen Vater gegeben, der ihr Heiligstes antastet. Auch im tiefen Grunde ihrer Seele lebt die Liebe unzertrennlich zusammen mit reiner Unschuld und fleckenloser Ehre.

Mit den grofsen germanischen Dichtern kann man Corneille in der naiv süfsen Liebesschilderung garnicht vergleichen. Dennoch darf man nicht etwa in die Ungerechtigkeit verfallen, dem Franzosen in der Darstellung der Liebe jedwede dichterische Kraft abzusprechen. Er hat deren und in derselben beruht vorzugsweise Glanz und Schönheit seines Cid-Dramas. Verschmäht er auch die Natur in ihrer Schlichtheit und dem still Rührenden, was zwar blofs die kleine Welt zweier Herzen, aber doch eine Welt spiegelt, die eben, weil sie völlig innerlich ist, auch unverbrüchlich wahr und ganz ist, so ist doch in allen hohen Gefühlen, welche die Liebe verleiht, in allen Schauern ihres Bangens, Verlangens und ihrer heroischen Tatkraft Corneille ein ebenso genauer Kenner wie meisterhafter Darsteller.

Alles, was er darin vermag, hat ungeachtet seiner stilisierten Art seine Kraft in nichts anderem als in der Natur. Bei der Schätzung dieser Vorzüge darf man nur niemals die besondere Behandlungsweise des französischen Klassizismus aufser Acht lassen, nach welcher der Dichter vielmehr durch seine Personen das Allgemeine ihrer Lage und die Gedanken, die ihm in derselben passend scheinen, ausspricht, als dafs die Personen durch den Dichter reden und er hinter ihnen gänzlich verschwindet, wie das der höchsten dramatischen Kunst entspricht. Die geistreiche und künstliche antithetische Form dieser Dichtungen, die nach Schillers angeführten Sätzen vom Kleinsten zum Gröfsten sich erstreckt, bringt das allein schon mit sich. Hält man erst diese ihre Entfernung von der Natur fest, dann nur wird man gerecht ermessen, wie viel sie trotzdem der Natur verdanke.

Die antithetische Form entspricht dem Inhalte, da Liebe und Ehre gegen einander abgewogen werden, ganz hervorragend und überall gliedern sich von selber die Worte in zugespitzten kleineren und gröfseren Gegensätzen. Das führte Corneille nun zu einer anderen und, wie uns bedünkt, glücklicheren Einleitung der Handlung, als sie de Castro geboten hat. Ihre Gegensätzlichkeit hebt er von Anfang viel schärfer heraus, indem er den Cid eine Werbung um Ximene bei ihrem Vater tun und diese in Spannung über dessen Entscheidung sein läfst. Er beginnt somit die Handlung in einer Art, die wir vorhin der an sich lebhaften Einführung bei jenem vorziehen zu sollen glaubten.

Auch sonst kann man Schack nicht beistimmen, dafs alle Abweichungen Corneilles von de Castro Verschlechterungen seien. Dafs er von ihm viele und grofse Schönheiten erborgt hat, das läfst sich allerdings nicht bestreiten. Auch dann indes empfängt durch die Kraft der Antithese der Gedanke im französischen Drama nicht selten unbeschadet des frischen Zaubers des spanischen Originals seine eigentümliche Schönheit. Eine stille Begegnung der beiden Liebenden läfst Corneille, wie der spanische Dichter, erst nach dem Falle des Grafen und Ximenens Beschwerden vor dem Könige, und zwar im dritten Aufzuge, geschehen. Den Hauptgedanken nach haben Rodrigos Erklärung und Ximenens Antwort hier und dort wenig Unterscheidendes; aber wie herrlich spricht sich z. B. das hohe Gefühl eines Weibes, dessen ganzes Inneres vom Glanze der Ehre eines Mannes erfüllt ist, aus in den Worten:

„Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.“

Er aber fordert, um alle die Pein zu endigen, den Tod von ihrer Hand. Ximene antwortet kurz:

„Va, je ne te hais point.“

Rodrigo versetzt ebenso kurz:

„Tu le dois.“

Und sie:

„Je ne puis.“

Man sieht, dafs der Nachdruck einzelner kurzer Worte, die in der dramatischen Dichtform oft so treffliche Wirkungen üben, auch dem Drama Corneilles keineswegs fremd war; ja, es finden sich oft solche Stellen bei ihm von besonders schlagender Art. Wilhelm Schlegel, der, ob auch unterrichtend wie immer, in seiner Abschätzung des französischen Klassizismus durchaus nicht gerecht ist, will vergeblich solche Stellen des Corneille herabsetzen, weil sie durch längere Reden, die ihnen folgen, vom Dichter selbst abgeschwächt würden. Wo längere Reden folgen, sind sie doch kaum eine langatmige Wiederholung des schon Gesagten und gerade gegen die leidenschaftlicheren Ergüsse hebt sich die bestimmte Knappheit solcher Worte desto wirksamer ab.

Ximene übernimmt nicht die Rolle des Scharfrichters; mufs sie auch das geliebte Haupt gefährden, so sucht sie ihm einen männlichen Gegner, wider den er sich zu verteidigen hat. Alles will sie für ihre Rache tun und doch heftet sich an diese Beteuerung ein unwillkürliches leises Geständnis:

— „malgré la rigueur d'un si cruel devoir
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir*).“

Wenn aber die Rache gelingt, so will sie sich selber den Tod geben. Als dann der Cid wunderbare Siege über die Mauren erfochten hat, kann Ximene die Begeisterung ihres Herzens nicht dämpfen:

„Et la main de Rodrigue a fait tous ces miracles!“

aber sie klagt sich gleich selber dieser Freude an:

„On le vante, on le loue, et mon coeur y consent!
Mon honneur est muet, mon devoir impuissant!“ u. s. w.

Wie offenbart nicht die Glut, mit der sie aufs Neue da die verglimmende Asche ihrer Rache anfacht, die Doppelgefühle ihrer schönen Seele! Diese Erfindung mit ihren Schönheiten gehört Corneille aus-

---

*) Diese Worte schliefsen sich ziemlich genau an die oben angeführte Stelle de Castros an.

schliefslich an und wir möchten nicht verkennen, wie lebendig sie den dramatischen Konflikt steigern. Dann gebraucht man List gegen Ximene und sagt, wie im spanischen Drama, den Cid tot; sie erblafst und ihre Sinne schwinden und man behauptet, sie habe sich verraten. Sie läfst es sich nicht vorhalten; nur der Unmut, dafs Rodrigo ihrer Vergeltung entrückt ward, hat sie erbleichen machen, nicht die Liebe. Bei de Castro bedient sich Ximene der Ausrede, dafs sie die Freude über den Untergang des Cid der Besinnung beraubt habe. Wir möchten Corneilles Änderung vorziehen. Gegen den Lebenden ruft sie wiederum alle Ritter Spaniens in die Schranken und gelobt dem, welcher ihn in den Staub wirft, sich selbst zum Weibe. Herrlich ist von Corneille hier ihr Zorn über die eigene Hilflosigkeit gegenüber dem glänzenden Ansehen des Cid dargestellt. Entsprechendes findet sich bei de Castro an einer anderen Stelle der Handlung (II, 6) aber abgeschwächt. Der König bestätigt ihren Aufruf, aber mit dem Zusatze, dafs jeder, welcher in dem Zweikampfe siege, es sei auch wer es sei, ihr Gemahl werden müsse, wogegen Ximene bei de Castro den Vorbehalt macht, dafs der Sieger ihres Standes sei.

„Quoi, sire! m'imposer une si dure loi!“

So trotzig lautet ihre Antwort; aber doch, als sie gleich darauf dem Geliebten ins Auge sieht, ist ihr Trotz gebrochen. Zwar hat es nicht sofort diesen Anschein; denn sie verspottet zuerst den Helden, der vor dem Zweikampfe wie vor seinem gewissen Tode von ihr Abschied nimmt, weil er sich wehrlos in dem Strafgerichte fühlt, das Ximene über ihn verhängt. Ximene fragt, ob denn Don Sancho, der jetzt für sie die Waffen schwingen soll, ihm furchtbarer sei als Don Gormaz und die Mauren, und sie sagt äufserst bitter:

„Quelle inégalité ravale ta vertu?
Pourquoi ne l'as-tu plus, ou pourquoi l'avois tu?
Quoi! n'es-tu généreux que pour me faire outrage?
S'il ne faut m'offenser n'as-tu point de courage?“

Der Spott verfehlt sein Ziel. Die feste Todesentschlossenheit des Jünglings erlaubt ihr keinen Zwang, keine Verstellung mehr; die Bitte hält sie nicht mehr zurück, dafs er sein Leben tapfer beschirmen müsse, damit er sie vor einem verhafsten Ehebunde schütze. Ja, sie kann ihr wahres Gefühl nicht länger unterdrücken und schamhaft fügt sie hinzu, in Kurzem alles verheifsend:

„Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu. Le mot lâché me fait rougir de honte.“

Dann ist sie verschwunden. Rodrigo aber ruft voll Feuer im selben Augenblicke ihr nach:

„Est-il quelque ennemi qu'á présent je ne domte?"

Alle diese feinen Züge rühren von Corneille her. Möchte Schack sie, weil es Abweichungen von de Castro sind, für Verschlechterungen ausgeben?

Unüberwindlich eilt nun Rodrigo zum Siege und schont edelmütig des Überwundenen. Als Don Sancho das eigene Schwert zu Ximenens Füfsen niederlegen will, hält sie es für Rodrigos Schwert und wird noch einmal jähe vom Irrtum seines Todes erschüttert. Das führt sie dies Mal zum unverhüllten Geständnisse ihrer Liebe. Auch alles dies hat unseren Beifall; nur pafst ihr Geständnis in seiner breiten Belehrung vor dem König und dem Hofe für den Zustand ihres niedergeschmetterten Gemütes durchaus nicht. Es müfste kurz sein, wenn es wahr sein wollte, und ist bei Corneille ebenso unwahr wie die Grofsmut der Infantin oder die Liebe Don Sanchos, der trotz seinen Gefühlen für Ximenen seine Niederlage nicht beklagen mag, da sie einer anderen so „vollkommenen Liebe zum guten Gelingen verhilft!" Die Infantin führt ihr dann den lebenden Helden zu und das Gebot des Königs bewirkt trotz Ximenens letzter Einsprache den Ehebund.

Sollten wir, nachdem wir Corneilles Fehler nirgend verschwiegen ganz vergeblich seine poetischen Schönheiten dargelegt haben? Immer gehen dieselben mit ihrer besonderen Form Hand in Hand; denn sie sind von dem Wesen des Alexandriners und seinen antithetischen Wirkungen untrennbar. Weil die grofsen Mängel und das Fremdartige uns zunächst stärker berühren, so mag es dem Deutschen schwer fallen, die Vorzüge dieser Versform im französischen Dialoge zuzugeben. Vornehmlich aber hüte man sich, den Alexandriner des französischen Dramas nach dem des deutschen abzuschätzen. Wer Feingefühl hat, dem kann die Verschiedenartigkeit beider Sprachen hierbei gewifs nicht entgehen, die mit der Verschiedenheit beider Völker innig zusammenhängt. Wie die französische Sprache sich am Liebsten in feinen und schlagenden Pointen bewegt und daher die Antithese ihren Lebensnerv ausmacht, so verfügt sie aufserdem über einen ganz anderen Vokalreichtum und über lauter klangreiche Endungen, an deren Stelle im langgestreckten Alexandriner die vielen Abschleifungen unsrer Sprache sich äufserst formlos ausnehmen. Hingegen hat das verwandte Nibelungenversmafs bei seiner epischen

Art und strophischen Gliederung andere Verhältnisse und vereinigt sich, wenn richtig behandelt, mit dem Wesen unsrer Sprache vollkommen.

Nach den von uns entwickelten Schönheiten Corneilles, die mit dem eigenartigen Geiste des französischen Klassizismus übereinstimmen, wird man ungeachtet der Entlehnungen aus dem Spanischen, die Selbständigkeit des Dichters kaum mit Grund in Frage stellen. Andrerseits sind zu den gerügten Schwächen noch jene hinzuzuzählen, die, wie Schack zeigt, aus den ängstlich gewahrten Einheiten von Ort und Zeit fliefsen und sich mitunter als gröbliche Unwahrheiten darstellen. Die weitläuftigen Auseinandersetzungen, mit denen Corneille in der dem Stücke nachgeschickten Selbstkritik hierüber sein künstlerisches Gewissen befragt, sind, je ernster gemeint, für uns desto sonderbarer. Nur ersehen wir daraus, dafs die Verlegung der Handlung von Burgos, wo sie in den Romanzen vor sich geht, nach Andalusien und Sevilla nicht, wie Schack vermeint, der Unwissenheit Corneilles zuzuschreiben ist, sondern einem bestimmten dichterischen Zwecke, wenn auch einem etwas wunderlichen, diente. Corneille weifs es, wie er selbst sagt, ganz genau, dafs König Ferdinand damals noch nicht Herr der Stadt Sevilla war: dagegen glaubte er, dafs für die Ausschiffung der Mauren, die zu seinem dichterischen Plane gehörte, Sevilla sich allein passend erwies! Ein so rascher Überfall derselben, wenn sie zu Lande gekommen wären, schien ihm allzu unwahrscheinlich und ein solcher Überfall wiederum mufste geschehen, damit die Handlung innerhalb der vorgeschriebenen 24 Stunden ablaufen konnte!

Die Gliederung in 5 Aufzügen endlich, welche Corneille der Handlung gab, nachdem der spanische Dramatiker sie in 3 Akten ausgeführt hatte, ist doch wohl auch nicht blofs äufserlich, sondern in ihrem inneren Werte für die dramatische Komposition einzusehen, der damit eine reichere und bedeutsamere Ausbreitung gegeben wurde*). Etliche andre Abweichungen von dem spanischen Vorbilde, die Schack Corneille Schuld giebt, sprechen andrerseits nur zu dessen Gunsten, wie denn die Frage „as tu du coeur?“, welche Diego an seinen Sohn richtet, an Stelle der handgreiflichen Kraftproben, wie wir sie schon aus den Romanzen kennen, für das Drama sicherlich

*) Carriere (Die Kunst im Zusammenhange mit der Kultur u. s. w., Band IV) urteilt ebenfalls zu Gunsten Corneilles.

eine Verbesserung ist, unbeschadet der naiven Anschaulichkeit, welche jene für die epische Erzählung besitzen.

Aus der Selbstkritik Corneilles erfahren wir, dafs er sich selbst späterhin von dem romantischen Geiste dieses Stückes, der von der Pariser Akademie wenig beifällig aufgenommen worden war, abwandte und gerade die gelungensten Teile, wie die beiden Liebesscenen, von denen die zweite ganz seine Erfindung war, anzweifelte. Freuen wir uns, dafs das dichterische Fühlen ihn auf glückliche Bahnen wies, ob auch sein eigenes Bewufstsein dieselben später nicht mehr verstand*)! Die echten tragischen Wirkungen von Furcht und Mitleid sind gerade in diesem Stücke, obwohl es keine Katastrophe hat, weit stärker vorhanden, als in anderen Dramen Corneilles, und W. Schlegels sonst treffendes Wort, dafs bei Corneille Staunen und Bewunderung viel mehr erweckt würden, als jene Seelenzustände, findet gerade hier keine Anwendung.

Fassen wir alles zusammen, so ist das Endergebnis unsrer Untersuchungen dieses, dafs das französische Schauspiel Schönheiten besitzt, die wir mit offnem Blicke bewundern, obschon wir begreifen müssen, dafs es nicht ganz die Schönheiten unsrer eignen Kunst sind. Schon nach seiner Form ist es in unsere Sprache eigentlich unübersetzbar und das fühlten Goethe und Schiller in gleicher Weise, wenn sie in ihren Übertragungen aus dem Französischen die Alexandriner mit fünffüfsigen Jamben vertauschten. Somit verzichteten sie darauf, den Geist jener Dichtungen genau wiederzugeben, und blieben ohne selbständiges Schaffen gleichwohl übersetzend an ihre Vorbilder gebunden, wenn auch Schiller in seiner letzten Arbeit die sich an Racine anschlofs, obschon sie nur Nachdichtung war, genug Spuren seines Genies hinterlassen hat.

## III.

Corneilles Cid würde in solcher Verdeutschung, die mit Abänderung des Versmafses unternommen würde, sich nicht anders verhalten.

*) Corneille hat in seiner Selbstkritik noch manches Seltsame geschrieben und die Erfahrung, dafs Dichter ihre eigenen Schöpfungen, wenn sie an deren Zergliederung gehen, häufig schlechter verstehen, als der empfängliche Leser, wird von ihm bis zum Unglaublichen bestätigt. Er meint z. B., dafs, da Ximene zuletzt ja mit keinem Worte in die Heirat einwillige, es unbestimmt bleibe, ob dieselbe in Zukunft wirklich stattfinden werde. Da sie dem Könige nichts erwidert, so meint er, das sei eher als Widerspruch zu betrachten, weil man seine Zustimmung gegen Könige nicht zu verschweigen pflege! Wollte man dem Dichter beipflichten, wäre dann nicht sein ganzes Werk wie ein Schufs ins Blaue?

Trotz dem Eingriffe in die Form bliebe genug Undeutsches zurück. Will man den allgemeinen dramatischen Kern, der unabhängig von der französischen Gestaltung in dem Stücke lebt, für uns und unsre Bühne fruchtbar machen, so bedarf es der freien Umdichtung, nicht der Übersetzung. Eine solche Dichtung könnte uns dann auch vielleicht den Abstand deutscher und französischer Kunstweise in einzelnen Beispielen besonders anschaulich lehren. Diesen Zweck erfüllt vielfältig „Liebe und Ehre“, Schauspiel in 4 Aufzügen von Feodor Wehl, dem noch zuletzt unsre Betrachtung sich zuwenden soll. Das Stück ist in den sechsten Band der gesammelten dramatischen Werke des Verfassers (Leipzig, Ph. Reclam jun.) aufgenommen worden.

Wir fühlen uns zu einer gebührenden Würdigung desto mehr aufgefordert, als dieselbe bisher dieser Arbeit gefehlt zu haben scheint. Wehl, der sich in seiner Jugend den Führern des „Jungen Deutschland“ anschlofs, hat doch sein Leben lang im eigenen poetischen Streben seine Vorliebe für die von dieser Richtung hintangesetzte romantische Art, welche bei ihm durch den Verkehr mit Immermann stärkere Nahrung fand, nie verleugnet, wie es sich denn auch von Heine behaupten läfst, dafs er den Romantiker im jungdeutschen Lager nie ganz abgestreift habe. Bei Wehl tritt sein innerer Widerstreit gegen Vieles im Wesen der neuen Richtung deutlich in seinem Buche „Das junge Deutschland“ hervor (Hamburg, Richter 1886).

Um zuvörderst unseren Ausstellungen gegen Wehls Drama Stimme zu gewähren, so bedauern wir, dafs die Infantin und die ganze mit ihr zusammenhängende Handlung fortgelassen wurde oder dafs, wenn das einmal geschah, dieser Teil des Dramas nicht durch irgend eine andere neue Erfindung ersetzt worden ist; denn damit ist die Fülle und Breite der Handlung, die trotz dem unabweisbaren Erfordernisse straffer Einheit, jedem Schauspiele hohen Stiles zu wünschen ist, allzu sehr benachteiligt worden. Geht die mannigfaltige Bewegung und die Weite des Gesichtskreises, die Shakspeare durch die Schilderung verschiedener Stände und Anschauungsweisen in allen seinen grofsen Dramen so vollendet darbietet, einem Drama verloren, so kommt sogar die Einheit desselben dabei zu kurz, weil sich aus der Vielheit der Verwickelungen und Gegensätze durch die bildsame Kunst des Dichters die Einheit am kräftigsten heraushebt, wogegen uns auf einer einzigen geraden Strafse fortschreitend, ohne die reichen Spiele einer suchenden und findenden Phantasie die Einheit kaum noch als solche schätzbar ist. Dafs der wunderbare Stoff in der Behandlung Wehls

noch genug Wechsel von Berg und Tal übrig läfst, soll dabei nicht verkannt werden. Immerhin ist die Handlung um ein Teil ärmer geworden und das wurde für Wehl auch der Grund, sich mit einer Komposition von 4 Aufzügen zu begnügen, die, obwohl einige sehr beachtenswerte neuere Dramen, wie z. B. Wildenbruchs „Karolinger", sich in derselben Weise abteilen, doch nicht ohne tieferen Grund der Gliederung eines grofsen Stückes fremd ist. Ferner mag gerügt werden, dafs der Dichter sich in der Bestimmung des Schauplatzes an Corneille anschliefst und denselben nach Sevilla verlegt, obgleich bei seiner veränderten Erfindung ihn nicht einmal die Begründung Corneilles entschuldigt.

Nach diesem Einwurfe gegen die geschichtliche Richtigkeit, deren Verletzung übrigens in diesem Falle die poetische Beschaffenheit nicht tiefer antastet, sollen hingegen die dichterischen Eigenschaften des Wehlschen Stückes nach Verdienst ausgezeichnet werden. Wie es aus einem glücklichen Sinne entsprungen, hat es im Ganzen eine glückliche Hand gestaltet. Wie viel auch immer dabei Corneille zu verdanken ist, so ist hier die Handlung überall naturwahrer und lebendiger.

Von Anbeginn zeigt sich bei Wehl Ximene in ungestümer Gemütsverfassung, da sie den Ausgang von Rodrigos Werbung bei ihrem Vater erwartet:

„Die Ungewifsheit regt mein Wesen auf
Wie ein Orkan das unbegrenzte Meer.
Da ist kein Anhalt, ist kein Ruhepunkt.
Chaotisch wogt mein Hoffen und Befürchten
Und wirft das Wünschen meines Herzens um
Wie wilde Wellen ein verlornes Schiff.
— — — — — — — — — — — — — —
Sei's höchste Freude oder tiefstes Leid,
Ich will es preisen: ist's Gewifsheit nur.
Gewifsheit auch vom Schlimmsten ist ein Glück,
Denn ach! in der Gewifsheit wohnt die Ruhe,
Der Zweifel nur allein ist fürchterlich."

Als sie die Zustimmung ihres Vaters vernimmt, sagt sie zur Gefährtin:

„Elvira! Wie ertrag' ich das?"

Jene fordert sie zur Heiterkeit auf, sie aber spricht von

„einem leisen Ahnen,
Dafs es nicht dauern kann und nicht so bleibt".

Bei Corneille sind dieselben Züge bereits zu finden, namentlich die letzte Äufserung ist dem Sinne nach auch vorhanden; aber wie die nämliche Landschaft vom englischen Gärtner ein anderes Ansehen als in der französischen Gartenkunst erhält, so hat der Deutsche an Stelle pointenreicher Wendungen des Franzosen die Unmittelbarkeit der Poesie, eine Natursprache des Herzens, zur Aufgabe seiner Kunst gemacht. Bei ihm ist es dem Gemüte Bedürfnis, im Überschwange der Gefühle sein eignes Inneres zu enthüllen und wie durch Glas — um nach dem bekannten Goetheschen Vergleiche das Wesen des Dramas zu bezeichnen — erschauen wir jedes kleine Rad seines Getriebes. Corneilles Ximene ist nur im Allgemeinen beunruhigt, das Ergebnis der Werbung zu erfahren; im deutschen Schauspiele erkennen wir von Anfang das leidenschaftlich bewegte Gemüt der Heldin, durch die Seelenfolter, welche die Ungewifsheit ihrer Lage verursacht, und so begreifen wir das Mafs ihrer Liebe und die viel härteren Martern, welche das Gewisse der Begebenheiten über sie verhängt. Der beseligte Jüngling schwört ihr sie nie zu betrüben und preist ihr mit überquellenden Worten ihr gemeinsames Glück; Ximene warnt:

„Der Glückliche, der sich auf Glück verläfst,
Ist leider meist von ihm verlassen schon;
Nur wer es unbewufst geniefst, behälts.
Wer es erkennt, der hat es schon verloren,
Denn im Verlust nur mifst man seinen Wert“.

Zu diesem Rodrigo, der in seiner Liebeswonne alles Streben nach Waffenruhm vergessen möchte, tritt eben jetzt sein Vater, um von seinem Arme Rache für die beschimpfte Ehre zu fordern. Mit Recht hat Wehl die Weise der Kränkung anders als de Castro und Corneille gefafst; an die Stelle einer Ohrfeige setzt er herzkränkende Reden. Nach vielen Beleidigungen zieht Diego gegen Gormaz endlich sein Schwert und der andre antwortet:

„Ich kämpfe nicht mit Greisen,
Die kindisch wurden durch ein hohes Alter.“

Damit ist den Bedingungen des Dramas jedenfalls geistiger genügt, als durch eine allzu rohe, äufsere Tätlichkeit. Rodrigo schwört ohne Besinnen, ehe er noch den Namen des Beleidigers weifs, das zu rächen und so kreuzen sich zwei rasch nach einander getane Eide, das jetzt Beschworene mit dem vorhin Ximenen geleisteten Schwure, sie mit nichts zu kränken. Dergestalt hat Wehl den innerlichen Konflikt hier auf eine höchst ausdrucksvolle Weise verschärft.

„Der Ehre bar mufs ich den Tag vermeiden!
Und ohne Liebe, giebt's da einen Tag?"

ruft der Jüngling in der Erkenntnis seiner Wirrsale. Diego hat ihn bedeutet, dafs Liebe blofs Glück, Ehre aber Pflicht sei und das gewichtige Wort gesprochen:

„Wer zöge Pflicht nicht stets dem Glücke vor?
Die Pflicht macht grofs, doch Glück hat auch der Tor."

Solcher Ermahnungen bedarf es kaum, um den Sohn zu überführen, was ihm auch ohne Eid hier allein obliegt. Den Vorgang der Beleidigung Don Diegos läfst Wehl nur durch den Beleidigten berichten, während er bei Corneille, wie das bei diesem „aufregenden Moment der Handlung" (Freytag) eigentlich vorgeschrieben ist, auf der Bühne sich abspielt. Aufgenommen in das Stück selbst dagegen hat Wehl eine andere Scene, deren sinnliche Wirkung für den dramatischen Zusammenhang noch wertvoller ist, den Zweikampf Rodrigos mit Gomez (Graf Gormaz) und des letzteren Tod. Gomez weist zuerst die Herausforderung Rodrigos wie die seines Vaters zurück:

„Mefs' ich mit Greisen meinen Degen nicht,
So mefs' ich ihn noch weniger mit Knaben."

Der Jüngling erzwingt trotzdem wie bei Corneille durch seine Festigkeit den Zweikampf. Die Degen sausen gegen einander, in raschen Worten verkündet sich die rasche Handlung, Erfolg und Verhängnis des Streites und bebend werden Worte des Schreckens, des Schmerzes dazwischen laut aus Ximenens Munde. Heraustretend fragt sie:

„Was geht hier vor? Wer stört des Hauses Frieden?"

und dann zu dem als Ehrenzeugen anwesenden Sanchez:

„O Himmel! Trennt sie, Sanchez, macht ein Ende!"

worauf Gomez sie schon mit dahinströmendem Blute bescheidet:

„Da ist's!"

Und nun wendet sich von der Leiche ihr anklagender Blick dem Geliebten zu:

„Weh' mir! Was taten deine Hände!"

Also schliefst der erste Aufzug im schnellen Vorüberfluge der bewegtesten Vorgänge, welche der Handlung in ihrem ferneren Verlaufe zur Entfaltung einer stets wechselnden Bewegung die Unterlage bieten.

Wehl ist damit in der Handlung bereits weiter gelangt als Corneille, bei dem der Tod des Grafen erst zum zweiten Aufzuge

gehört, und so fügt er auch in seinen zweiten Akt schon Rodrigos Abschied von Ximenen ein, der vom Könige zum Führer gegen die einbrechenden Mauren abgesandt wird, während die entsprechenden Auftritte Corneilles dritten Aufzug füllen.

Nachdrücklich schildert Wehl (im Einklange mit der 6. Cid-Romanze) das schwere Leid des Königs über den Verlust seines ersten Feldherrn:

„Durch welch ein Wunder ward er uns entrückt?
Kein Sterblicher kann ihn getötet haben,
Ein Ungeheures nur in der Natur:
Ein Wetterschlag, ein Bersten unsrer Erde!"

Bei Corneille dagegen ist der König selbst Feldherr und der Gefallene ist ihm nichts als ein tapfrer Kriegsmann. Andrerseits hat die königliche Würde, die der französische Dichter fast unnahbar wie eine Gottheit hinstellt, der deutsche mehr mit schöner Menschlichkeit gemischt, wie namentlich die Freude Don Fernandos am Wiedersehen des siegreichen Cid mit seinem Vater erkennen läfst. Auch sonst aber hat, wo sich das nämliche Verhalten des Fürsten schon bei Corneille findet, es allenthalben bei Wehl einen herzlicheren Zug bekommen, wenn er auch seine volle Liebe nur der Charakterzeichnung der beiden Hauptpersonen zuwendet, die indes so reich ist, dafs sie vieles andre ersetzt.

Das Lob ihres Vaters klingt nicht blofs stolz, sondern in hingerissener Klage aus Ximenens Munde:

„Nicht seines Gleichen sieht die Erde mehr!
Er war so einzig, wie die Sonn' es ist.
Ach, wer erkennt, wie ich, was er gewesen?
Mir galt er alles, Sonnenschein und Glück.
Nichts liefs er mir als Gram um ihn zurück. — —

(zum König)

Verzeih', wenn Schluchzen meine Red' erstickt,
Hätt'st du wie ich ihn tot im Blut erblickt,
Du würdest, so wie ich, vor Schmerz vergeh'n.

Ein solcher Preis des Vaters aus der Tochter Munde findet sich bei de Castro nicht, weniger lebhaft allerdings schon bei Corneille, der auch damit eine neue Schönheit einfügte, die Wehl noch gesteigert hat. So klagt Ximene, obwohl sie an andrer Stelle versichert, dafs nur Rodrigo ihr Tag sei; denn sie erkennt es klar:

„Die Liebe ist's, die unsern Hafs verbittert."

Auch Ximene wie Rodrigo hat bei Wehl zwei Eide geschworen: Liebe jenem und Tod! Sie indes hofft beide Eidschwüre gleichzeitig zu halten und darnach handelt sie, bis höhere Entscheidung, die Stimme ihres Königs und des Landes, ihren Willen vereitelt. Bis dahin hält sie fest an ihrer Rachepflicht und versteht sich selbst nicht mehr:

„Ach, gestern lebt' ich noch in süfsen Träumen
Und heute hör' und red' ich nur von Blut.
Hat sich die Welt, hab' ich mich umgewandelt?
Wie kommt auf meine Zunge solch ein Graus,
In mein Gemüt solch eine Tigerseele?
Ich sprech' von Rache, Untergang und Mord,
Wie ich von Rosen sonst und Veilchen sprach u. s. w."

aber doch ist sie sich ihrer Liebe zum Cid immer wieder bewufst. In der Begegnung mit ihm drängt sich wie im französischen Werke diese Regung am Stärksten hervor und den von uns gerühmten Liebesscenen Corneilles hat nur Wehl abermals die deutsche Innigkeit hinzugefügt, womit er, auch das Entlehnte von innen heraus wiedererschuf. Dort erhielt erst nach dem Zwiegespräch mit der Geliebten von Diego der Jüngling den Auftrag, gegen die Mauren auszuziehen, hier bietet er, von Don Fernando schon dazu erkoren, sein Leben, bevor er es in der Schlacht wagt, der Vergeltung Ximenens dar. Auf deren Anklage fragt er sie, ob sie denn den Sohn würde lieben können, welcher die Schmach seines Vaters nicht gerächt hätte, und sie kann nur erwidern:

„Nie tät' ich's. Glaub' es mir."

aber sie entscheidet sich dennoch:

„Zum Tod mich kränkend, tatst du deine Pflicht,
Ich tu' die meine, dich zum Tode kränkend."

Wehl hat auch den Gegensatz in der Stimmung der Liebenden deutlich ausgebildet, das Weib ist unter den Schlägen des Schicksals verzagt und das Schlimmste befürchtend, der jugendkräftige Held trotz dem Schwersten noch immer hoffnungsfroh. Beim Abschiede teilen auch beide nach Wehl Kufs und Umarmung und in welcher inhaltschweren Weise!

Rodrigo. Du liefsest sonst nicht so mich von dir scheiden!
Ximene. Wie anders denn soll ich dich scheiden lassen?
Rodrigo. Wie Liebende sich scheiden: Herz von Herzen!
Ximene. Der Schatten meines Vaters steht dazwischen!

Wir werden Herz an Herz im Grab nur ruh'n.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Was dringst du in mich? Stumm ist meine Liebe,
Sie gab dem Hasse die Beredsamkeit,
Die heifse Glut, das Feuer ihrer Seele.
Ach, was das Herz in Liebe für dich fühlt,
Die Zunge wandelt's in Verwünschung um.
Zwingst du zum Reden mich, so fluch' ich dir.

Rodrigo (aufschreiend). Weh' mir!

Ximene (verzweiflungsvoll). Warum erschlugst du meinen Vater?

Rodrigo (schwankend). Du machst mich rasend, bringst von Sinnen mich!

Ximene. O mein Geliebter, fasse dich, sei stark.
Komm zu dir selbst. Erkenne meine Qual.
Ich liebe dich, ich werde stets dich lieben.
In Ewigkeit gehört mein Herz dir an,
Mit diesem Kufs besiegl' ich meinen Schwur!"

Erhoben, entflammt eilt Rodrigo als Held von dannen in den Krieg, während die Jungfrau sich selbst mit Klagen überhäuft:

„Weh' mir, dafs ich's vergafs!

— — — — — — — — — — — — — — — —

Vor Gottes Tron mufs mich mein Herz verklagen,
Und, wenn entsündigt Teufel vor ihm knie'n,
Mufs ich verurteilt in die Hölle flieh'n!"

Der Schlufs dieses Aufzuges ist von ausgezeichneter dramatischer Bewegung. Sieg und Verherrlichung des Cid enthält dann der dritte Akt anstatt des vierten bei Corneille*).

Es ist eine entschiedene Schönheit bei Wehl, dafs sich da Ximene sogar vor dem Könige und versammelten Hofe vergessen darf, als sie die Heldentaten des Cid vernimmt. Die Vorspiegelung von dessen Tode reiht sich daran und der allgemeine Verlauf ist derjenige des französischen Stückes. In dem Auftritte, in dem der Cid ihr erklärt, dafs er zum Kampfe mit Don Sanchez (so heifst diese Person hier) wie in das gewisse Grab eile, beteuert Ximene, dafs sie

*) Eine scenische Willkür ist hier zu rügen, die, wie so oft, die Anpassung an die heutige Bühnengewohnheit verschuldet, welche um jeden Preis Änderungen der Scene vermeidet. Wehl hat in keinem der 4 Akte sich Verwandlungen erlaubt, aber er hat dieser Strenge ein unberechtigtes Opfer gebracht. Der König mufs nämlich im zweiten Aufzuge seinen Tronsaal verlassen, um mit den Granden Kriegsrat zu halten, obgleich im folgenden Aufzuge ebenderselbe Tronsaal, wie es natürlich war, Schauplatz des Kriegsrates ist.

ihn nicht überleben werde, und von ihm befragt, ob sie ihn denn noch liebe wie sonst, fährt sie auf:

„Wie sonst? Hab' ich dich sonst geliebt? Mich dünkt:
Seit diesem Augenblick erst lieb' ich dich!"

Sie drängt ihn, von Glück und Liebe anstatt vom Tode zu reden; doch, als er begeistert dem willfährt, schlägt ihr Empfinden um:

„Ach, neidisch ist das Schicksal, wie du weifst.
Gewifs ermordet dich Don Sanchez jetzt!"

Jener fährt siegeswifs zu reden fort, da er ihrer Liebe sicher ist. Diese Zuversicht wirft sie abermals in die entgegengesetzte Stimmung und ruft ihr die Pflicht wach:

„Stirb, Unglücksel'ger! Ich verwünsche dich!"

Davon eilend aber flüstert sie zu ihrer Vertrauten:

„Komm, lafs uns geh'n,
Dafs mir das Herz bricht, braucht er nicht zu seh'n."

und dem Jüngling kann sie die von ihr erweckte Siegeszuversicht nicht mehr rauben. So hat dieser Auftritt ebenfalls, nach dem Plane Corneilles entworfen, von Wehl erhöhte dramatische Bewegung empfangen und schliefst ausdrucksvoll den dritten Aufzug.

Mit Recht hat diesen Liebesscenen Wehl durch die Stellung an das Ende der Aufzüge verstärkte Bedeutung verliehen und andrerseits durch solche Abschlüsse, die am Meisten den Geist des Ganzen wiedergeben, die Handlung selbst gehoben. Der Vorsprung im Ablaufe derselben bei Corneille hat noch Fortschritte gemacht und die dem eben erörterten Auftritte des dritten Aktes entsprechende Scene ist bei Corneille ein Teil des fünften Aufzuges. Für den vierten Aufzug bleibt dagegen Wehl nur noch die kurze Lösung des Konfliktes übrig und er hat verstanden, auch diese selbständig und dichterisch zu gestalten. So hat er die folternde Erwartung der Heldin während des Zweikampfes, welchem sie wie bei de Castro und Corneille fern bleibt, meisterlich wiedergegeben. Sie verabscheut die Ehe mit Don Sanchez, aber mufs sie den Bund mit dem, „durch den der Name ihres Stammes erlosch*)" nicht noch ärger hassen? Auf die Trostreden ihrer Freundin Elvira, die ihr den Sieg des Cid verheifst, versetzt sie mit flammendem Zorne:

„Er wird nicht siegen. Gott erhört mein Fleh'n!"

Ihre Leidenschaft steigert sich dazu, dafs sie mit wachen Augen deutlich den Sturz des Cid erblickt und, als sie ihn im Staube, über-

*) Die Worte ähneln demjenigen der Sabine im Horace des Corneille: Quelle horreur d'embrasser un homme, dont l'épée De toute ma famille a la trame coupée!"

strömt von Blut liegen sieht, da frohlockt sie mit rinnenden Tränen und begreift sich selbst nicht mehr. Im Umschwunge der Gefühle glaubt sie wieder, Rodrigo werde siegen und Elvira fragt, ob sie das freue.

Ximene. Es kränkt mich. Sieh', es macht die Wang' mir blafs.
Elvira. Ihr irrt, wenn ihr das glaubt. Sie rötet sich.
Ximene. Dann lügt mein Blut.

Und in diesem Augenblicke naht Don Sanchez in eben derselben Absicht wie bei Corneille, er, den sie für den Sieger hält, der ihren Geliebten erschlug. In rasenden Schmerzesergüssen, in Verwünschungen, in flehendem Todesverlangen kann sie die wahre Verfassung ihres Innern nicht länger verbergen. Sobald dann der Cid selber als Sieger erscheint, verläfst sie die Besinnung. Diese Ausgestaltung des dichterischen Stoffes gehört ganz Wehl und kann in ihrer natürlichen, lebhaften Steigerung des dramatischen Eindruckes sicher sein. Dafs dann der Aufschub der Heirat mit der noch nicht vollendeten Trauerzeit von Ximene selbst begründet wird, will uns minder gefallen. Ein solcher Aufschub mag stattfinden, aber es geschieht viel besser bei Corneille auf Geheifs des Königs, als auf Vorstellung der Heldin, in deren Mund mitten in so gewaltigen Bestürmungen ihrer Seele der Einwand gar zu frostig und äufserlich sich ausnimmt. „So sei es" lautet zuletzt des Königs Gebot, „sei es so!" die flehentliche Bitte des Cid und nochmals „es sei!" die inbrünstige Zustimmung Ximenens. Das ist eine bedeutsame Aneinanderreihung unscheinbarer Worte, die hier doch alles besagen und dem Cid gestatten, mit einem begeisterten Preise der Liebe das Stück zu beendigen.

Es reut uns nicht, die hervorragenden dramatischen Eigenschaften, welche diese deutsche Fassung des spanischen Stoffes zur Bühnendarstellung auf das Beste befugen, in das rechte Licht gestellt zu haben. Schon wegen der echt künstlerischen, im edelsten Sinne lohnenden Aufgaben, welche den Schauspielern in den beiden Hauptrollen zufallen, verdient das Drama zu einer Zeit, in der man fortgesetzt über den Niedergang dramatischer Dichtung klagt und nach Aufgaben für die Schauspielkunst suchend so oft nach Unrechtem greift, ernste Berücksichtigung*).

*) Erwähnt sei noch ein Drama des Franzosen P. A. Lebrun „le Cid de l'Andalousie, (1825), das sich in Frankreich keiner günstigen Aufnahme erfreute und Massenets auch in Deutschland gespielte Oper „le Cid".

München.

# Über den Einfluſs der italienischen Litteratur auf die ungarische.

Von

Heinrich von Wlislocki.

Noch bevor das Haus Anjou auf den ungarischen Tron kam und die Hof- und Staatsämter mit Italienern besetzte, italienischen Adeligen ausgedehnte Besitzungen in Ungarn verlieh, standen die Magyaren in regem Verkehr mit Italien und namentlich mit Rom und den italienischen Hochschulen. Zahlreiche italienische Ritter, Gelehrte und Künstler, Komödianten, Gaukler und andere Abenteurer durchzogen das Land, woselbst sie von der katholischen Geistlichkeit, die stets in reger Fühlung mit dem päpstlichen Stuhle stand, gefördert und unterstützt wurden und in den meisten Fällen zu Reichtum und Ansehen gelangten. Selbst Janus Pannonius, der lange Zeit in Italien lebte und dem die ungarische Sprachforschung viel zu verdanken hat, schrieb heimgekehrt an seinen Freund Galeotti (*Opuscula* 1784 II, 98), daſs er nach Ungarn gekommen sei: „ut doceat indoctos, exhilaret moestos et se ipsum locupletet"; seine Nation nennt er barbarisch und schreibt: „Oh factum bene, quod Musae tuae et facetiae, hic inter barbaros majora inveniunt praemia quam domi" (ib. II, 98). Ebenso verbrachten viele ungarische Geistliche in Rom und in andern italischen Städten ihre Jugend und blieben auch, heimgekehrt, in regem brieflichem Verkehr mit italienischen Gelehrten; der ungarische Adel hingegen suchte in mancher Beziehung das üppige Leben der italienischen Fürstenhöfe nachzuahmen, freilich ohne ihrem Kunstsinn auch nur im Geringsten nachzueifern. Trotz dieses regen Verkehrs mit Italien läſst sich bis zum XVI. Jahrhundert von einem Einfluſs der italienischen Litteratur auf die ungarische kaum reden. Dies hat seinen Grund wohl darin, daſs selbst zu Dantes, Petrarcas und Boccaccios Zeiten

in den gelehrten Kreisen die lateinische Sprache herrschte und die Fremden, ohne die Sprache des Volkes und dessen, von den Gelehrten lange Zeit genug herabgesehene Litteratur zu kennen, in Italien leben und ihren Studien obliegen konnten.

Dafs die italische Dichtung bis zum XVI. Jahrhundert gar keinen Einflufs auf die ungarische ausgeübt hat, ist um so merkwürdiger, da der Humanismus bereits zur Zeit König Sigismunds in Ungarn so tiefe Wurzeln geschlagen hatte, dafs er schon unter Mathias Corvinus zu voller Blüte gelangen konnte. Schon Pier-Paolo Vergerio erweckte Sigismunds Interesse für die neue Richtung, und als er von ihm nach Ungarn berufen ward, übertrug er den Archianos in eine „einfachere, leicht verständliche Sprache", weil eben der König „die gezierte Schreibweise" nicht liebte*). In welch' naher Berührung der ungarische Hof bereits damals mit der italischen Dichtung stand, zeigt schon der Umstand, dafs eben von Sigismund die Italiener Beccadelli, Hermaphroditus und Cambiatore zu Dichtern gekrönt wurden. Ungarische Magnaten und Kirchenfürsten, welche den König auf seinen Fahrten nach Italien begleiteten, fanden gar bald Geschmack an italischer Bildung und schickten in diesem Jahrhundert ihre Söhne und Schutzbefohlenen viel lieber auf italienische, als auf deutsche Universitäten, welch' letztere damals im Geruche der Schlemmerei und Völlerei standen**). Mathias Hunyadi berief italienische Gelehrte auf die ungarischen Hochschulen und selbst Johann Hunyadi, obwohl „illiteratus existens" interessierte sich für die italienische Bildung, wie das aus den an ihn gerichteten Briefen Poggios ersichtlich ist***). Selbst auf den Kanzleistil hatte die Berührung mit Italien, wo man sich in dieser Richtung Cicero und Quintilian zum Vorbilde nahm, beeinflussend gewirkt. Nach dem Falle Konstantinopels und zur Zeit der türkischen Invasion in Ungarn entstand in Italien eine ganze Litteratur von Flugschriften, welche in Poggio†) und Filelfo††) die bedeutendsten Vertreter fand und den Zweck hatte, die „christlichen Potentaten zur Hilfeleistung der bedrängten Ungarn zu bewegen. Namentlich war Enea Silvio de' Piccolomini, der später als Pius II. den Stuhl Petri bestieg, der eifrigste Vertreter der ungarischen

*) Enea Silvio, Antonio Panormitae.

**) Enea Silvio, Comment. in Ant. Panorm. I, 41.

***) Specilegium Romanum, Tom. X. epist. 10. 11.

†) Specilegium Romanum, Tom. X. epist. 6. 9. 10. 12. 13. 55.

††) Rosmini, Vita di F. Filelfo T. III. p. 76.

Bestrebungen in Italien. Schon während seines Aufenthaltes am Hofe Friedrichs III. stand er in regem Verkehr mit den ungarischen Humanisten, so mit dem Kardinal Dionysius Széchy, dem Grofswardeiner Bischof Johann Vitéz, dem Gelehrten Janus Pannonius und dem berühmten Rechtslehrer Nikolaus Listi*). Trotz dieser nahen und engen Beziehungen zu einander, läfst sich der Einflufs der italienischen Litteratur auf die ungarische im Mittelalter kaum nachweisen; dafs sich die Katharinenlegende unter anderm auch in der italienischen und ungarischen Litteratur vorfindet (s. Mussafia, *Zur Katharinenlegende,* Wien 1874) ist von wenig Belang. Selbst der Umstand, dafs der Zauberer Virgil in dem, im sogenannten érsekújvárer Codex enthaltenen Stücke: "*Tanitás a nyolcz pénznek lelki üdvösségünkre elköltéséröl*" (Unterricht über den Verbrauch der acht Geldstücke zu unserm Seelenheil) vorkommt, läfst noch nicht auf einen direkten Einflufs der italienischen Litteratur auf die ungarische des Mittelalters schliefsen**). In diesem Stücke wird von Virgil ein Götzenbild errichtet, das die Eidbrüchigen bestraft. Die ganze Fabel findet sich auch in der „*Hármas Historia*“ (Dreiteilige Historie, II. T. 57. nr.) des mittelalterlichen ungarischen Dichters Haller vor, der seinen Stoff aus derselben — bislang unbekannten Quelle entnommen zu haben scheint. Unter den ungarischen Volksbüchern des Mittelalters finden wir auch ein Büchlein: „„*A bübájos Virgiliusnak csodás története*“ (Wunderbare Geschichte des Zauberers Virgilius — neu aufgelegt, Pest 1873 bei Bucsánszky), das viele Züge enthält, welche wir in Comparettis Werk: *Virgilio nell' evo medio* (vgl. auch die englische Zeitschrift *Academy* 1875 u. Schuchardt in seinen gesammelten Aufsätzen 1886) verzeichnet finden. Meiner Ansicht nach ist diese ungarische Erzählung vom Zauberer Virgil zum Teil dem betreffenden Märchen des Gervasius in den *Otia imperalia* entnommen, zum Teil aber lehnt sie sich an die mittelalterliche Erzählung, welche bei Dunlop-Liebrecht (Geschichte der Prosadichtungen, Berlin 1851, S. 187) im Anschlufs an das Fabliau: *Lai d'Hippocrate* (Le Grand vol. I. p. 232) dem Inhalt

---

*) Vgl. Anton Pórs Artikel über „Enea Silvio de Piccolominis Verhältnis zu Ungarn“ (in der: *Budapesti Szemle,* 1878. XVI. Bd. S. 225 ff.).

**) Vgl. den trefflichen Aufsatz meines hochverehrten Lehrers Prof. Alexander Imre: „Az olasz költészet hatása a magyarra“ (Budapesti Szemle XVI. Bd. 1878), dem ich die Anregung zu diesem kleinen Beitrag verdanke. Imre, pens. Professor der Klausenburger Universität, ist der Hauptvertreter der kritischen Forschung auf dem Gebiete der ungarischen Litteratur.

nach kurz erzählt wird. So z. B. erzählt auch dies ungarische Büchlein, wie Virgil vom Teufel das Zauberbuch erhalten (vgl. den alten französischen Roman vom *Virgilius* und das englische Leben des Virgil: *Lyfe of Virgilius;* s. Dunlop-Liebrecht a. a. O. 186a), wie er einen Wettkampf mit dem Kaiser besteht; ferner erzählt es die Fabel vom Feuer (vgl. Gervasius und Dunlop-Liebrecht a. a. O. S. 187), die Gründung Neapels (s. Dunlop-Liebrecht S. 187), die Fabel von der metallnen Schlange (eb.)*).

Selbst zur Reformationszeit, die auch in Ungarn ein allgemeiner Zug nach Ausbreitung des Wissens beherrschte, läſst sich kein direkter Einfluſs der italienischen Litteratur auf die ungarische nachweisen, obwohl viele ungarische Gelehrte, besonders Geistliche, in regem Verkehr mit italienischen Humanisten standen; die reformatorische und somit die ganze geistige Bewegung dieses Zeitalters schloſs sich eng an die deutsche an, welch' letztere selbstverständlich auch auf die poetische Litteratur der Ungarn einen nachhaltigen Einfluſs ausübte. Einige italienische Erzählungen wurden auch im XVI. Jahrhundert wenngleich nicht aus dem italienischen Original, sondern nach irgend einer deutschen Überarbeitung ins ungarische übertragen. So gab Georg Enyedi eine Erzählung unter dem Titel: „*Gismunda*“ heraus, die er jedoch nicht direkt aus Boccaccio (Decamerone IV, 1) herübernahm, sondern, meiner Ansicht nach, sich an die in lateinischen, elegischen Versen verfaſste Nachahmung des Philippus Beroaldus anlehnte; hierfür spricht schon der Umstand, daſs, während das italienische Original in Prosa geschrieben ist, Enyedis Erzählung in Versen eine viel knappere, gedrängtere Darstellung hat, als die des Boccaccio. Wo der Stoff zu groſs ist, um sich in die enge, poetische Form pressen zu lassen, da geht Enyedi ungescheut darüber hinaus. Gaspar Veres, der gleichfalls in diesem Jahrhundert eine Erzählung unter dem Titel: „A két nemes ifjak“ (Die beiden edlen Jünglinge) schrieb, hat auch wohl kaum das Original bei Boccaccio (Decameron X, 8) direkt benützt; die Erzählung, die im dritten Kapitel der „Disciplina clericalis“ des Petrus Alfonsus zu lesen ist und aus der auch Boccaccio den Stoff zu seiner Erzählung geschöpft hat, mag Veres nicht benützt haben, wohl aber eine deutsche Bearbeitung dieser weitverbreiteten Erzählung, die mir jedoch bislang nicht bekannt geworden. Dasselbe

*) Über die italienischen Märchen, die nach Ungarn vermittelt wurden, will ich an anderer Stelle ausführlich reden.

gilt auch von Istvánfi's Werk: „*Volter és Griseldis*“ (Volter und Griseldis), welches in gebundener Rede geschrieben, eine deutsche Vorlage gehabt haben mag.

Einen direkten Einflufs der italienischen Litteratur auf die ungarische läfst sich mit Schlufs des XVII. Jahrhunderts bei Niclas Zrinyi, dem Dichter*) nachweisen, der mit seinem Epos: „*Zrinyiasz*“, (Wien 1651) in welchem er die Taten und den Tod seines Vorfahren, des Szigetvárer Helden Niclas Zrinyi behandelt, zugleich Begründer der ungarischen epischen Litteratur wurde, auf die er bleibenden Einflufs ausübte. Es ist, als ob dieser grofse Dichter seine Nachfolger unter den epischen Dichtern der folgenden Zeiten aus ihrer engen Sphäre zu sich heraufgehoben, ihnen einen Hauch seines universellen Geistes eingeblasen hätte. Wenn er aber trotzdem allen seinen zeitgenössischen ungarischen Dichtern gegenüber ein wesentlich anderes Gesicht zeigt, so wird das kein Zufall, sondern auf den direkten italienischen Einflufs, unter dem der Dichter stand, zurückzuführen sein. Als vielseitig gebildeter Edelmann, der zumeist auf seinen Gütern in Südwest-Ungarn, in der Nähe Italiens lebte, wurde er frühzeitig mit italischer Dichtung bekannt, besonders mit Tassos und Guarinis Werken, die bleibenden Einflufs auf seine Dichtungen ausübten, obwohl im Ganzen genommen aus allen seinen Werken ein solch frischer Ton, eine gleiche Wärme der Empfindung und eine solche männliche, kernhafte Gesinnung entgegenweht, dafs sie in der damaligen Zeit argen Verfalles uns als Erzeugnisse eines echten, unbeeinflufsten Dichters erscheinen und doppelt angenehm berühren.

In seinen Idyllen lehnt sich Zrinyi besonders an Tassos *Aminta* an, und trotzdem, was Konzeption und Erfindung anbelangt, ihm keineswegs die Originalität abgesprochen werden darf, so läfst sich doch nicht leugnen, dafs er viele Gedanken und Ausdrücke, Wendungen und Bilder Tassos mit kleinen oder gar keinen Abänderungen herübergenommen hat. So z. B. finden wir schon in seiner ersten Idylle: *A vadàsz* (Der Jäger 23 u. folg. Str.) denselben Gedankengang, dasselbe Gleichnis, wie in Tassos Aminta.

Was trauerst du jetzt im schönen Lenz, — Sieh, wie wachsen die Blumen in der schönen Zeit, — Aeolus erweichte seinen Zorn, —

*) Graf Nikolaus Zrinyi, der Enkel des Szigether Helden, geb. 1616 zu Agram, gest. 1664. Seine Zrinyiade gab sein Vetter Graf Peter Zrinyi 1660 kroatisch übersetzt heraus.

Turteltäubchen fand sein liebes Paar . . . — Sahst du schon Füchse, schleichende Schlangen, — Wie sie sich ergötzen, Liebe genieſsen, — Nur du bist allein! Lebst harmvoll, — O du schöner Blütenstengel!*)

Ähnlich drückt sich Tasso aus, indem er sagt:

Stimi dunque stagione Di nimicizia e d'ira
La dolce primavera? — Ch'or allegra e ridente
Riconsiglia ad amare . . .
D'un amor pien di gioja e di salute,
Mira lá quel colombo ' . .
La biscia lascia il suo veleno e corre,
Cupido al suo amatore . . .

Weiter singt der ungarische Dichter:

Aber du Unbarmherzige, freust dich meiner Qual . . . — Denn auf deine Schönheit du pochst. — Pflückt von deinen Wangen die Zeit die schöne Rosen, — Dann wirst du sagen: unklug war ich . . .

Ähnlich drückt sich Tasso in seiner *Aminta* aus:

Tu prendi a gabbo i miei fidi consigli,
E burli mie ragioni? . . . Ma va pure
Che verra tempo che penterai,
Non avergli seguiti . . .

Die sogenannten *Echo* in die Idyllen einzuflechten, wie dies bei den Italienern Gebrauch war, tat in der ungarischen Litteratur zuerst Zrinyi, jedoch ohne sich inhaltlich irgendwie an seine italienischen Vorbilder anzulehnen. In seiner Idylle: *A Vadász és Echo* (Der Jäger und das Echo) folgt er im Ganzen Tassos *Eco* und ergänzt den Inhalt nur durch eine schöne Allegorie von der Biene, die bei Tasso eben fehlt. Verwandte Stellen aus Tassos und Zrinyis Idyllen lieſsen sich in groſser Anzahl heranziehen; wichtiger ist der Einfluſs, welchen Tassos „Gerusalemme Liberata" auf des ungarischen Dichters Hauptwerk, auf das Epos *Zrinyiász* ausgeübt hat und den wir hier eingehender nachweisen wollen**).

Vergleichen wir beide Epen miteinander im Groſsen und Ganzen, so finden wir, daſs beider Gedankengang beinahe derselbe ist. In

*) Eine genaue wörtliche Übersetzung des ungarischen Textes zu geben, hielt ich nicht nur für angezeigt, sondern für dringend geboten, da wohl nur wenige Leser der Zeitschrift des Ungarischen mächtig sein werden.

**) Der verstorbene ungarische Dichter Johann Arany hat ein kleines Bruchstück einer leider unvollendet gebliebenen Arbeit hinterlassen, in welcher er den Einfluſs Tassos auf Zrinyi eingehend nachweisen wollte.

Beiden spielt der Kampf der Christen gegen die Heiden die Hauptbegebenheit, wobei die Dichter — sowohl Tasso als auch Zrinyi — auf der Partei stehen, die für die „Sache Gottes“ kämpft; doch sind Zrinyis diesbezügliche Begriffe durch die Reformation geläutert, viel reiner und klarer, als die des Italieners. Daher erscheinen Gott, Engel, Teufel, Dämonen u. s. w. bei ihm nur selten und auch dann nur in entscheidenden Momenten. Von Liebe ist bei Zrinyi wenig die Rede, daher sind auch seine Helden von weniger romantischer Färbung.

Eine wenn auch nur flüchtige Vergleichung des ersten Gesanges der Zrinyias mit Tassos Werk wird uns am klarsten den Einflufs Tassos auf Zrinyi vor Augen stellen und uns nebenbei auch von der vielseitigen Bildung des ungarischen Dichters überzeugen, indem wir sehen werden, dafs schon er recht wohl wufste, dafs Virgil den italienischen Dichter stark beeinflufst habe.

Die Proposition und Invocation hat sowohl Tasso, als auch Zrinyi dem Virgil nachgebildet; doch während Tasso sich gleich an Virgils: Arma virumque . . . anlehnt, nimmt Zrinyi auch die vorangehenden vier Zeilen (Ille ego . . .) auf, indem er beginnt: „Ich, der ich vordem spielte mit der Liebe süfsen Versen, dann kämpfte mit Violas (seiner Geliebten) Unbarmherzigkeit, besinge jetzt mit Mars klingendem Verse die Waffen und den Helden, der des Türken Macht brach, Solimans Zorn“. Vergleichen wir diese Zeilen des ungarischen Dichters mit denen Tassos und Virgils, so ist die schlagende Ähnlichkeit keinem Zweifel unterworfen. In der Invocation setzt Zrinyi an Stelle der Muse die heilige Mutter Gottes, Maria und bittet sie:

Gieb meiner Feder Kraft, dafs ich ihn so beschreibe, wie er gewesen ist, — Ihn, der für den heiligen Namen deines Sohnes kühn gestorben ist . . .

Tasso widmet dann sein Werk nach damaligem Brauch seinem Gönner Alfonzo d'Este (I, 4. 5); Zrinyi widmet es dem „ungarischen Adel“. Nun folgt die Erzählung. Wir wollen sie hier kurz und bruchstückweise mitteilen.

„Der Allmächtige blickt auf die Erde und überschaut mit einem Blick (*szemfordulás* = Augenwendung) die Welt. Er sieht den moralischen Ruin der Ungarn und ruft den Erzengel Michael herbei. Nachdem er sich diesem gegenüber über die Undankbarkeit und die Sünden der Ungarn ausspricht, befiehlt er ihm, dafs er aus der Hölle eine Furie in den Leib Solimans treibe, damit diese ihn gegen die Ungarn aufreize. Der Engel bittet um Nachsicht für die Unschuldigen,

doch Gott gebietet ihm Schweigen, worauf der Engel seine goldenen Schwingen erhebt und von dannen fliegt, um den Befehl zu vollziehen (I, 7—28)".

Der Ausgangspunkt der Erzählung stimmt mit dem bei Tasso überein. „Auch im Eingang des „*Gerusalemme Liberata*" überschaut Gott (padre eterno) mit einem Blick das Weltall (in un sol punto, e in una vista); dann erblickt er das Heer der Kreuzfahrer (vgl. Aeneis I, 223 wo Jupiter auf Lybiens Gebiet blickt); darauf ruft er den Erzengel Gabriel, den er zu Godfred sendet (Tasso I, 12; vgl. Ae. IV, 222 bis 238; Homer Il. XXIV, 340; Odys. V, 43). Doch kehren wir zum Inhalt der Zrinyiász zurück.

„Der Erzengel Michael steigt in die Hölle zur Furie *Alekto* hinab, welche nun der Dichter beschreibt. Der Engel teilt der Furie Gottes Befehl mit, woraufhin diese dem Soliman im Traume erscheint und zwar in der Gestalt seines Vaters Selim. Ihre Rede an den Sultan. Sie legt eine Schlange in des Sultans Bett und verschwindet, worauf der Grofsherr erwacht (I, 28—84)".

Die Beschreibung und Vorgehen der Alekto finden wir auch in der Aeneis, wo sie in der Gestalt der Chalybe zum schlafenden Turnus kommt und ihn zum Angriff auf Aeneas und dessen Begleiter anfeuert (Aen. VII, 323—460); bei Tasso erscheint sie dem Argillan in der Gestalt des Rinald (Tasso, VIII, 59) und dem arabischen Anführer Solimano in der Gestalt seines Ratgebers, Araspe (Tas. IX, 8). Als Soliman erwacht, läfst ihn Zrinyi ausrufen:

. . . Waffen, Waffen, schreit er, — Denn beinahe verlor er den Verstand wegen Alekto.

Desgleichen ruft bei Tasso Argillan:

> Arme, arme, freme il forsennato, e insieme
> La gioventú superba arme freme. (VIII, 71.)

Vom erwachenden Turnus sagt Virgil:

> Arma amens fremit; arma toro tectisque requirit.

Der weitere Inhalt des I. Gesanges des ungarischen Epos lautet: „Soliman sammelt sein Heer bei Adrianopel und hält daselbst eine Versammlung ab, bei welcher Gelegenheit er einen Brief des Pascha von Ofen, Namens Arszlan vorzeigt, in welchem auf den günstigen Zeitpunkt eines Krieges mit Ungarn hingewiesen wird. Die Versammlung stimmt dieser Ansicht bei. Nun folgt die Heeresrevue. Schlufs des ersten Gesanges (84—102)".

Was die Komposition des ersten Gesanges der *Zrinyiász* anbelangt, so sehen wir schon aus diesen flüchtigen Strichen, dafs sich dieselbe mit der des I. Gesanges des *Gerusalemme Liberata* beinahe vollständig deckt. Beide beginnen gleich nach der Invokation mit Gott und den Erzengeln; dann wird die Handlung durch überirdische Wesen eingeführt, hierauf folgt der Kriegsrat und schliefslich die Heeresrevue (enumeratio). Diese Momente lassen sich in beiden Epen genau nachweisen. Selbst die Episode im I. Gesange des *Gerusalemme Liberata,* worin Tancred eingeführt wird, finden wir im I. Gesange der *Zrinyiász* wieder, indem der ungarische Dichter einen jungen Tataren, Deliman voll Liebesmüh und Weh gleichfalls bei Gelegenheit der Heereszählung einführt. In wie weit sich Zrinyi auch bei dieser Episode an Tasso anlehnt, zeigt die folgende Stelle, wo er von Deliman sagt:

In Galata sah er die schöne Kumilla, — Kumilla, die schöne, Solimans Tochter . . .

Ähnlich spricht sich auch Tasso aus (I, 59):

> Lui (Rinaldo) nella riva d'Adige produsse,
> A Bertoldo Sofia, Sofia la bella, a Bertoldo il possente.

So liefse sich auch in den andern Gesängen der Einflufs von Tassos *Gerusalemme Liberata* gar leicht nachweisen, doch das wäre eben die Aufgabe einer selbständigen, eingehenden Arbeit, während wir uns an dieser Stelle, wo wir eben den italienischen Einflufs auf die ungarische Litteratur nur in flüchtigen Strichen zu zeichnen haben, mit der Vergleichung des I. Gesanges begnügen müssen. Besonders interessant wäre eine Vergleichung der Ilias, Aeneis, Zrinyiàsz und des Gerusalemme Liberata mit einander, deren Ergebnisse für die vergleichende Litteraturgeschichte von Bedeutung wären.

Merkwürdig genug ist der Umstand, dass Tassos „Befreites Jerusalem“ weiterhin keinen nachweisbaren, direkten Einflufs auf die Entwickelung der ungarischen Litteratur ausgeübt hat. Die ungarischen Epiker der folgenden Jahrhunderte behandelten ausschliefslich vaterländische Stoffe, bestrebten sich aber in jeder Beziehung frei von jedem fremden Einflufs zu sein, einen rein nationalen Standpunkt einzunehmen. Selbst bis auf die jüngste Zeit herab „befafsten sich im allgemeinen wenige mit dem Studium der italienischen Litteratur, mit Italiens Geschichte. Sie erwähnen die Namen italienischer Künstler: Correggio, Canova u. m. A.; die Singspiele der Italiener werden erwähnt und bisweilen nach deutschen Übersetzungen in ungarischer Sprache auf-

geführt; Kölcsey bricht in seiner: *Elet és Literatura* (Leben und Litteratur) so manche Lanze für die „südeuropäische Renaissance" im Kampfe gegen die reformatorischen Bestrebungen der sogenannten klassischen Schule; die Zeitschriften *Tudományos Gyüjtemeny* (Gelehrte Sammlung) und *Tudománytár* (Wissenschaftl. Magazin) brachten Essays über 2—3 Perioden der italienischen Litteratur und Biographien namhafter italienischer Dichter; — aber Spuren eines Studiums, einer Beeinflussung finden wir nicht" (Imre). So fand auch Tassos „Befreites Jerusalem" bis auf den heutigen Tag nur zwei Übersetzer. Tanárky gab eine schlechte Prosa-Übersetzung dieses klassizistischen Epos „in Gestalt einer leichten Lektüre, einer christlich-romantischen Erzählung". Sein Stil, seine Darstellung und Sprache war nicht dazu angetan in den gebildeten Kreisen oder gar bei Litteraten Anklang zu finden. „Der Übersetzer, der vielleicht vom Standpunkte des Gelehrten, Tassos Sprache studiert hatte, konnte in seiner Arbeit nichts anderes geben, als was er selbst im Original fand: den Inhalt, roh und unverfeinert. Er fand darin nichts mehr und fühlte auch nicht das Farbenspiel der Bilder heraus, die anziehenden Teile der Gleichnisse, den Reiz der Wendungen" (Imre). Daher kommt es auch, dafs er häufig genug die schönsten Stellen und Bilder gänzlich aufser Acht läfst oder so sehr zusammenzieht und überarbeitet, dafs man darin kaum einen Zug des Originals entdecken kann. So z. B. die Stelle in der 16. Strophe des IX. Gesanges: „la terra in vece del notturno gelo — bagnon ruggiade tepide e sangvigne" übersetzt Tanárky: *a földet vérszinü harmat lepte el* (die Erde bedeckte blutfarbiger Tau) und in der 23. Strophe desselben Gesanges läfst er die interessante Stelle: „è piu diréi; ma il vero di falso ha faccia" ganz aus. Doch alles dies geht noch an, aber seine Sprache war nur dazu angetan, das Lesen seiner Übersetzung Jedermann zu verleiden. „Er schreibt so" — sagt in seiner kritischen Besprechung Imre — „wie hundert Jahre vor ihm Haller geschrieben hätte; ja ohne Streben nach Eleganz, welches man doch schon bei Mikes und Gyöngyösi finden kann; er schreibt so, wie die alten Geschichtsschreiber geschrieben haben". Kein Wunder also, wenn diese Übersetzung von Tassos „Befreitem Jerusalem" in der ungarischen Litteratur spurlos verschwand. Sehen wir nun die zweite Übersetzung desselben Epos. 1867 gab Julius Bálinth seine Übersetzung des „Befreiten Jerusalenms" heraus. Vor Allem ist es die Form, die bei dieser Übersetzung ins Auge fällt. Sie ist in paarweis gereimten Hexametern geschrieben; es läfst sich

denken, welchen Eindruck die Lektüre ausübt. „Übrigens ist diese Übertragung im Ganzen genommen verständlich, weniger erzwungen, von den Bildern des Originals werden wenige bei Seite gelassen und deswegen kann sie nicht gerade für wertlos erklärt werden“ (Imre). Aber der gereimte Hexameter nimmt ihr gar viel vom allgemeinen Wert. Die bei weitem kürzern Verszeilen des Originals mufs der Übersetzer inhaltlich dem viel längern Hexameter anpassen, sie inhaltlich ausdehnen und daher kommt es, dafs er die einzelnen Sätze des Originals erweitern mufs, bisweilen einen Satz in zwei Sätze auflösen. Es läfst sich nun denken, dafs dies notgezwungene Verfahren gar oft die schönsten Bilder des Originals verwischt, den Stil überschwenglich, die ganze Darstellung weitläufig macht und dadurch bewirkt, dafs abgesehen — von dem für die Lektüre schon unangenehmen, gereimten Hexameter, der Inhalt für den Leser ermüdend ist. Anders verhält es sich mit des Dichters Arany Übersetzung, von der wir leider nur die ersten 32 Strophen des ersten Gesanges besitzen, die er eben in seinen Essay über Zrinyi hat einflechten wollen. Schon bei flüchtigem Vergleichen dieser Übersetzung mit dem Original, gewinnen wir die Überzeugung, dafs Arany vielleicht allein berufen gewesen wäre, das „Befreite Jerusalem“ in wahrhaft congenialer Weise ins Ungarische zu übersetzen. Die Versform ist dem Originale angepafst, der Inhalt treu wiedergegeben, die Sprache — eben die Sprache eines Arany. Lange vor diesen Übersetzern hat ein anderer ungarischer Dichter, Alexander Kisfaludy — dem wir später noch begegnen werden — schon 1793 einen Teil des XIV. Gesanges und den ganzen XV. und XVI. Gesang unter dem Titel *„Rinaldo und Armida“* übersetzt und zwar in einer fliefsenden, lesbaren Prosa. Alle diese Übersetzungen von Tassos „Befreitem Jerusalem“ trugen gar nichts bei, die Entwickelung der ungarischen Litteratur auch nur von einer Seite hin zu befördern; befruchtend haben sie nicht gewirkt, einen Einflufs nicht ausgeübt und können somit in der kritischen Litteraturgeschichte nur vom bibliographischen Standpunkt in Betracht kommen. —

In den nächsten hundert Jahren nach Zrinyi finden wir keinen ungarischen Dichter, auf den die italienische Litteratur irgend einen Einflufs ausgeübt hätte. Der ungarische Lyriker dieses Zeitraums, Faludi, der lange Zeit in Rom lebte, mag — wie Prof. Imre bemerkt — wohl manches aus der italienischen Volkslyrik herübergenommen

haben. Die Form seines Liedes: „*A Kisztö urfi éneke*“ (Das Lied des jungen Herrn Kisztö), samt dem dazugehörigen andern Liede: „*Kisasszony felelete*“ (Die Antwort des Fräuleins), entspricht ganz der Form, welche Tasso in seiner *Canzone in dialogo* angewendet hat. Doch beider Inhalt weicht von einander im Wesentlichen ab. In Faludis *Addio* betiteltem Liede läſst sich der italienische Einfluſs herausfühlen. „Das Hören italienischer Volkslieder mag es bei diesem wahrhaft begabten, lyrischen Dichter, der zugleich viel Kunstsinn und Interesse besaſs, bewirkt haben, daſs er trotz seines Standes (er war nämlich katholischer Priester) Liebeslieder zu dichten begann“ (Imre).

In diesem Zeitraum hat die italienische und überhaupt jede fremde Litteratur auf die ungarische Lyrik und Epik kaum einen nachweisbaren Einfluſs ausgeübt. Anders verhält es sich mit der dramatischen Dichtung Ungarns in diesem Zeitraum. In Folge der Ausbreitung der österreichischen Hausmacht über Italien und in Folge des engen Anschlusses der habsburgischen Dynastie an die Interessen des päbstlichen Stuhles gewann der italienische Einfluſs in Wien und dadurch eben auch in den Reichsländern der Monarchie zur Zeit Karls III. und Maria Theresias in Kunst und Wissenschaft die Oberhand und untergrub besonders auf dramatischem Felde jede Selbständigkeit. Italienische Sänger und Schauspieler überschwemmten das Land, indem Bischöfe und Aristokraten in Nachahmung des Wiener Hoflebens italienisches Theater in ihren Residenzen und Schlössern unterhielten, wo beinahe ausschlieſslich Metastasios, des damaligen Wiener Hofkomponisten und gekrönten Dichters italienische Singspiele und Dramen aufgeführt wurden. Metastasio, der seine einfluſsreiche Stelle von 1729 bis zu seinem 1782 erfolgten Tod zu behalten wuſste, war selbst unter dem sonst strengen Kaiser Joseph II. ein unentbehrliches Subjekt des Wiener Hoflebens. Kein Wunder also, daſs seine Stücke, obwohl dieselben beinahe alle, was Handlung und Charakter anbelangt, auf einen Leisten gemodelt sind, vielfach übersetzt und nachgeahmt wurden. Von 1750—1820 beherrschte er auch die ungarische Bühne. Einer der ältesten Übersetzer und Umarbeiter Metastasioscher Stücke ist Illei, der im Jahre 1767 zu Kaschau ein Stück des Metastasio unter dem Titel: „*Titus kegyelmessége*“ (Die Gnade des Titus) frei übersetzt im Drucke erscheinen lieſs. Wie Illei den Italiener übersetzt und welche Freiheiten er sich dabei erlaubt, können wir am besten aus einigen Beispielen ersehen, die ich hier anführen will. Am Schluſs der 1. Scene des I. Aktes sagt Illei: „*Mi a patvar*“ (was der Teufel!)

= ital. ma che; *„mindenkor csak azon egy regét dúdolsz elöttem“* (stets nur von der einen Fabel sprichst du mir) = sempre l'istesso a dir mi verrai; *a meggyújtandó Kapitoliomnak porczogó lángja* (die knitternde Flamme des brennenden Kapitol) = l'acceso capitolio; . . . *mindenkor kétesen üres kézzel térsz vissza hozzám* (stets verzweifelt mit leerer Hand kehrst du zu mir zurück) = sempre ritorni confuso irresoluto; *hozzád mikor visszatérek, orczádon ujjodon uj rósákat, mikor Titust megudvarlom, ö benne mindenkor különféle drága uj erkölcsöket látok virágozni* (so oft ich zu dir zurückkehre, sehe ich auf deinen Wangen frische Rosen, wenn ich Titus bediene, sehe ich bei ihm stets verschiedene teuere, neue Tugenden erblühen) = qualche nuova belta, se torno a lui sempre gli scopro in seno qualche nuova virtu; *mint a bús tenger magával küszködött és a mi dicséretes benne, orczáján is kitörte magát világos jelekkel a szerelemnek mind háborúja, mind gyözedelme* (wie das betrübte Meer kämpfte er mit sich und was lobenswert an ihm ist: auch auf seinem Gesichte spiegelte sich mit deutlichen Zeichen sowohl der Kampf, als auch der Sieg der Liebe ab) = non era oppresso, ma tranquillo non era. Ed in quel volto — dicasi per sua gloria, si vede la bataglia è la vitoria; *Nincs a világon semmi ártalmasabb nekem ádázott szerelmimnél, kéntelen is csak utána foly minden eszem* (Auf der Welt ist mir nichts schädlicher als ihre Liebe, gezwungen fliegt stets zu ihr mein Sinn) = Altro non odo che l' mio funesto amor. Vitellia ha in fronte un astro che governa il mio destino u. s. w. Aus diesen wenigen Beispielen ersehen wir schon, wie Illei und die nachfolgenden Übersetzer Metastasios das italienische Original ins Ungarische übertragen. „Durch sie hätte Niemand mit Metastasios Geist, Farbe und Stil bekannt werden können; indem sie nur den Inhalt des Drama übertrugen, auch den in ungarischem, volkstümlichen Geiste, die Helden vom Cothurnus herabzerrend, die Reden derselben mit vielen ungeschickten Floskeln zersetzend“ (Imre). Dasselbe gilt auch also von einem andern Metastasio-Übersetzer, von Anton Gánoczi, Groſswardeiner Domherr, der c. 1769 unter dem Titel: *„Izsák a megváltónak képe“* (Isak, das Bild des Erlösers, Groſswardein o. J.) ein Stück des Wiener Hofmusikers herausgab. Im Jahre 1769 erschien dasselbe Stück zu Groſswardein gedruckt, auch lateinisch. Beide Übersetzungen weichen vom italienischen Original ganz und gar ab, besonders da Gánoczi nicht einmal das Versmaſs, welches Metastasio

anwandte, befolgte, sondern mit dem ganzen Stücke nach Willkür verfuhr. Nachdem die lateinische Übersetzung anonym erschien, so ist es auch leicht möglich, dafs Gánoczis ungarische Bearbeitung die obenerwähnte lateinische Überarbeitung zur Vorlage hatte; denn sie schliefst sich mehr an diese, als an das italienische Original an. Hier nur eine Stelle zur Vergleichung; in der lateinischen Bearbeitung heifst es: „tui nempe patrio ab ore pendentis dulcedo provectae contraxit spatia noctis", ungarisch bei Gánoczi: *„tudniillik édes atyád akarattyától függö kedvességed hosszù éjnek idejét megaprósitá"* (selbstverständlich verkürzte die Zeit der langen Nacht das vom Willen deines Vaters abhängige Vergnügen), im Original lautet die Stelle: „a questo segno te il desio de saper, me di vederti pender dalle mie labbra ha sedotto il piacer.

In der Sammlung von Theaterstücken: *„Magyar játékszin"* (Ungarische Bühne 1791. 93) finden wir auch zwei Stücke des Metastasio in ungarischer Übersetzung; das eine: *„A puszta sziget"* (Die unbewohnte Insel, Isola disabitata) ist von der Baronin Karoline Rudnyánszky übersetzt; das andere Stück: *„Artaxerxes"*, übersetzt von Ignaz Egervári, gehört entschieden zu den besten Übersetzungen, welche die ungarische Litteratur in diesem Jahrhundert aufzuweisen hat. „Egerváris Übersetzung ist eine einfache, leicht fliefsende, verständliche Prosa, ohne die pseudo-volkstümlichen, gezwungenen Ausdrücke des Illei" (Imre). Als Beispiel diene das zierliche Lied am Schlusse der ersten Scene, welches im Original also lautet:

L'onde dal mar' divisa
Bagna la valle, il monte,
Va passa giera — In fiume
Va prigionera — in fonte
Marmora sempre, è geme
Finche non torna al mar,
Al mar dov' ella nacque
Dove acquisto gli umori
Dove dai lunghi errori
Spera di riposar.

Egervári übersetzt:

Wenn das Wasser aus dem Meere bricht, — Wäscht es die Berge, wühlt auf die Täler, — Flutet in den Flüssen, — Bald sitzt es als Gefangener im Brunnen, — Braust ununterbrochen und brüllt, — Bis es nicht ins Meer wieder zurückkehrt, — Ins Meer, woher es ent-

standen, — Wo es zuerst zu fluten begann, — Und wo es zuletzt — Findet die Ruhe.

Am Schlusse des ersten Aktes heifst es:

Infelice in questo stato
Son da tutti abbandonato,
Meco sola è l'innocenza,
Che mi porta a naufragar.

Egervári übersetzt:

Nichts! nur meine Unschuld — Hab' ich zu meiner Verteidigung, — Und wehe, dies mein einziges Recht — Führt mich zum Schiffbruch!

Vom Stück: *„A puszta sziget"*, das auch Karl Döme nächst einem andern Stück des Metastasio: *„Achilles Scyrosban"* (Achilles in Scyros) übersetzt hat, können wir hier nur erwähnen, dafs es, sowie auch Dömes andere Übersetzungen, besser und getreuer den Sinn und Geist des Originals wiederfindet, als Illeis und Gánoczis Nachdichtungen.

Dafs alle diese Stücke nicht nur in ungarischer Übersetzung, sondern in den Residenzen der katholisehen Bischöfe und Aristokraten auch in italienischer Sprache aufgeführt wurden, wissen wir aus zeitgenössischen Aufzeichnungen und aus den Nachdrucken, die in ungarischen Officinen verfertigt, auf dem Titelblatt gewöhnlich auch die Bühne anführen, auf welcher das betreffende Stück gespielt wurde. Ich glaube, es wird für die Leser dieser Blätter nicht uninteressant sein, schon von bibliographischem Standpunkt aus, — wenn ich hier die Titel der Stücke mitteile, welche in Ungarn nachgedruckt, auf der Bühne der Schlösser des Herzogs Nicolaus von Eszterházy aufgeführt wurden und von denen B. Váli unlängst eine kleine Zusammenstellung publiziert hat. Diese Stücke sind nun die folgenden:

I. 1768. *La Contadina in Corte.* Operetta giocosa per musica. In Pressburgo appresso Gio. Michele Landerer 1768.

II. 1773. *La Infedelta del Usa.* Burletta per Musica in due atti da rappresentarsi in Esterhaz nel occasione del gloriosissimo nome di S. A. La Principessa Vedova Eszterházi Nata *Sunati Visconti* sul theatro di S. A. il Prencipe Niccolo Esterházy de Galantha al 26 Luglio del Anno 1773. A Oedenburgo. Nella Stamperia di Guiseppe Siess.

III. 1776. *Il Finto Pazzo per Amore.* Operetta a quatro voci. Da rappresentarsi al theatro d'Esterház 1776. Oedenburgo nella Stamperia di Guiseppe Siess.

IV. 1778. *La Sposa Fedele.* Dramma Giocosa serio giocoso per Musica. Da rappresentarsi nel theatro D'Esterházy. L'anno 1778. Oedenburgo.

V. 1779. *L'Amore Soldato.* Dramma Giocoso per Musica. Da Rappresentarsi

in Occasione delle nozze dei Signori Conte Forgács. Contes Ottilia Grassalkovich. Nel Theatro D'Esterház. L'anno 1779. Oedenburgo.

VI. 1779. *L'Isola di Alcina.* Dramma Giocosa per Musica Da Rappresentarsi nel theatro D'Esterház. L'anno 1779.

VII. 1779. *Il Disertore.* Dramma per Musica in tre atti. In Oedenburgo. 1779.

VIII. 1780. *La Finita Giardiniera.* Dramma Giocosa per musica. Da Rappresentarsi nel theatro d'Esterház. L'autunno del anno 1780.

IX. 1782. *Orlando Furioso.* Dramma erocomico in tre atti. Musica del celebre sigr. Giuseppe Haiden. Da Rappresentarsi nel teatro d'Esterházi. L'anno 1782.

X. 1782. *La Fedelta Premiata.* Dramma pastorale giocoso. Musica del sig. Guiseppe Haiden. Da rappresentarsi in Esterház. L'anno 1782.

XI. 1783. *Giulio Sabino.* Dramma per Musika. Da Rappresentarsi nel theatro di S. A. il sigr. principe Esterházy de Galantha 1783.

XII. 1783. *L'Assedio di Gibilterra.* Azzione teatrale per Musica. Da rappresentarsi con le Marionette nel Piccolo teatro di S. A. il signor Principe Niccolo Esterhazy de Galantha 1783.

XIII. 1784. *La Didone Abbandonata.* Dramma per Musica. Del Celebre Abbate Pietro Metastasio. — Da rappresentarsi nel teatro di S. A. Il sig. principe regnante Niccolo Esterházi de Galantha. L'anno 1784. In Oedenburgo.

XIV. 1785. *Il Matrimonio per Jugaunno.* Dramma Giocosa per Musica. Da rappresentarsi nel teatro di s. a. Il Sig. principe Regnante D'Esterházy. L'estate dell anno 1785. In Oedenburgo.

XV. 1785. *Le Astusie Di Bettina.* Dramma Giocosa per Musica da rappresentarsi nel teatro di s. a. Il sig. Principe Regnante. L'autunno del anno 1785. In Oedenburgo.

XVI. 1786. *Idalide.* Dramma per Musica. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. Il sig. principe regnante Niccolo Eszterházi de Galantha. L'anno 1786. In Oedenburgo. Nella Stamperia de Guiseppe Siess.

XVII. 1787. *Giunio Bruto.* Dramma tragico per Musica. In Oedenburgo. Presso Guiseppe Siess. 1787.

XVIII. 1789. *La Circe Ossia* (l'isola incantata). Dramma per Musica da rappresentarsi nel teatro di s. a. il sig. principe Esterházy 1789. In Oedenburgo, presso Guiseppe Siess.

XIX. 1791. *Venere e Adone.* Cantata. Da Rappresentarsi alla al. presenza del imperial corte nel teatro di sua altezza il principe regnante d'Esterházy de Galantha. In Vienna. Presso Guiseppe Nob. de Kurzbeck. Stampatore di S. M. I. R. 1791.

Es lieſsen sich noch unzählige Stücke anführen, die bis Ende des vorigen Jahrhunderts an öffentlichen und Privat-Bühnen in Ungarn gegeben wurden. Erst nach 1820 verlor sich immer mehr der italienische Einfluſs und die deutsche Dichtung begann der ungarischen Litteratur eine neue Richtung und einen nie geahnten Aufschwung zu geben. „Schwung, Kürze und Schönheit der Sprache, die zu einem klassischen Stil erforderlich sind, und wonach Kazinczy und seine Schule strebte, fand man eher im Deutschen und nur unter deutschem Einfluſs bildete sich dieser Stil in der ungarischen Litteratur aus",

sagt Imre. Diejenigen, auf welche die italienische Litteratur auch in diesem Jahrhundert einen Einflufs ausübte, unterscheiden sich — was Stil und Sprache anbelangt, stark von den Trägern der klassischen (deutschen) Schule. Dies gilt von Csokonai und Alexander Kisfaludy. Ersterer ist einer der Begründer der Liebeslyrik in der ungarischen Litteratur. Die meisten seiner lyrischen Gedichte tragen zwar den Stempel italischer Dichtung an sich, indes läfst sich der Einflufs Bürgers und Kleists seiner Lyrik nicht absprechen. „Der wertvollste Teil seiner Liebeslyrik entstand einesteils unter dem Einflufs italienischer, andernteils deutscher Dichter. Wenn es wahr ist, was er selbst sagt, dafs ihn Kazinczy und Földi zum Dichter gemacht haben, dann war der Einflufs deutscher Dichtung auf ihn sehr grofs" (Imre). Kölcsey, der namhafte Ästhetiker aus Lessings Schule, wollte mit Recht in Csokonais Lyrik Bürgers Geistesrichtung gefunden haben und Spuren vom Einflufs Bürgers, Kleists und anderer deutscher Dichter finden sich in seinen Gedichten hinlänglich vor; aber auch ein Einflufs italienischer Dichtung läfst sich nicht absprechen. In seiner Jugend (vor 1796) übersetzte er einige Stücke Metastasios (Cyclope, Angelica, Galatea, Der Hirtenkönig u. a.) und Tassos *Aminta* in Prosa; später aber schlofs er sich auf dramatischem Felde den Bestrebungen Kazinczis und hiermit der ernsteren dramatischen Richtung an, die sich unter deutschem Einflufs in Ungarn geltend zu machen begann. Seine Übersetzungen einiger Gedichte von Chiabrera, Maffei, Lemene und elegienartiger Stücke von Ariosto, einiger Canzonen von Metastasio und Rolli und einige Märchen von Roberti und Baldi scheint er nach deutschen Übertragungen (aus Eschenburgs *Beispiel-Sammlung*) gearbeitet zu haben (Kölcsey in: Tudomány. Gyüjt. 77). Hieraus kann man mit Sicherheit schliesfen, dafs auf ihn die italienische Dichtung nur flüchtigen, keinen bleibenden Einflufs ausgeübt hat und dafs er in der Litteratur Italiens nur oberflächlich bewandert war. Hierfür spricht schon der Umstand, dafs er von den grofsen italienischen Epikern wenig oder nichts übersetzte oder herübernahm, obwohl ihm, der sich mit dem Plan eines Epos herumtrug, episches Talent nicht abzusprechen ist. In seinem Gedicht: *„Ott hol a patacska . . ."* (Dort wo das Bächlein) finden wir zwar in der zweiten Strophe, die mit: *„Haldokló pásztor állj meg, tartóztasd lehelletedet"* (Sterbender Hirte bleib stehn, halte deinen Atem an) beginnt, Anklänge an Tasso's *Tirsi morir volea,* doch die ganze Fassung des Gedichtes weicht vom Italienischen ab; sein Gedicht: *„Feredés"* (Das Bad) dagegen

ist eine freie Bearbeitung der Episode im XV. Gesang des „Befreiten Jerusalems“, doch mit Tasso verglichen ist die ganze Darstellung viel lasciver, sinnlicher. Es lag überhaupt in seiner Natur, sich sinnlicher Darstellung hinzugeben, wie er sich denn auch mehr mit dem Studium des Frosch-Mäusekrieges, Popes Haarlocke, Tassonis Eimer, Loredanos Ilias befaſste als mit den ernsten Dichtungen. Dies hat schon Kölcsey in seiner Besprechung der Gedichte Csokonais tadelnd hervorgehoben. „Seine Übersetzungen oder Nachahmungen italienischer Gedichte sind von keinem gröſseren Wert . . . Kein einziges dieser Lieder drang in das Volk, das damals aus dem Deutschen entlehnte Weisen und Lieder sang; während sein *Evoe* und seine anderen aus dem Deutschen entlehnten Gedichte weit verbreitet waren“ (Imre). Es ist übrigens schwer bei Csokonai nachzuweisen, woher er das eine oder das andere herübergenommen, welchen Dichter er in diesem oder jenem seiner Gedichte nachgeahmt habe, besonders da er häufig genug in einem und demselben Gedichte zwei, drei ausländische Dichter als Vorlage benützt und von diesem den einen, von jenem den anderen Gedanken entlehnt, aber stets und das muſs besonders hervorgehoben werden — selbständig aufarbeitet, umdichtet. Anders verhält es sich mit Alexander Kisfaludy (geb. 22. Sept. 1772, gestorb. 28. Okt. 1844), der sich ganz und gar dem Einfluſs Petrarcas hingab und seine Vorlage häufig genug fast Wort für Wort übersetzte.

Schon der erste Besprecher von Alexander Kisfaludys Hauptwerk: *„Himfy szerelmei“**) (Himfys Liebe), der verdienstvolle Kritiker und Dichter Kazinczy (1759—1831) weist auf den Einfluſs Petrarcas hin, der sich in den Gedichten dieser Sammlung offenbart (Diese Besprechung Kazinczys erschien auch deutsch in den *Wiener Annalen,* September 1809, gleich nach dem Erscheinen der Himfy-Lieder.) Kisfaludy, der als österreichischer Offizier lange Zeit in Mailand lebte, dann als Kriegsgefangener von den Franzosen nach Vaucluse gebracht wurde, beschäftigte sich schon früher mit der italienischen Litteratur und fühlte sich besonders zu Petrarca hingezogen, dies um so mehr da auch seinem Liebesleben Entsagung das Ende war. Seine Himfy-Lieder verschafften ihm gar schnell Ruhm

*) S. (Kisfaludy, Alexander) *Himfys* auserlesene Liebeslieder, übersetzt von Johann Graf Majláth. (Mit dem magyarischen Orig. Pest, 1829 O. Wigand. Zweite Titel-] Ausgabe, deutsch allein, Pest 1833 Heckenast.) Auſserdem finden sich Himfy-Lieder in allen Anthologien, vgl. darüber: Kertbeny, K. M., Bibliographie ungarischer nationaler und internationaler Litteratur. I. Heft. Budapest, Tettey 1876. S. 53.

und Ansehen auf dem ungarischen Parnafs und bald fanden sich übereilte Kritiker, die ihn rundweg den ungarischen Anakreon und Petrarca nannten. Er selbst äufsert sich in seinen Briefen über den Einflufs Petrarcas auf seine Lyrik also: „Wenn Petrarca und Andere vor mir auch nicht gedichtet hätten, so hätte ich doch die Himfy-Lieder geschrieben, — und vielleicht mit mehr Originalität; denn was einmal im Menschen steckt, nur das kann aus dem Menschen hervorbrechen!“ Doch gesteht er selbst ein, dafs Petrarca einen grofsen Einflufs auf ihn ausgeübt hat, indem er weiter sagt: „. . . . grade in meinen schönsten Jahren war ich Kriegsgefangener, grade an den Orten, wo einst Petrarcas schmerzlich-süfse Lieder alle Herzen mit Liebe erfüllten, wo auch jetzt noch Liebe haucht die ganze Gegend . . . . . . . dort in der Einsamkeit schrieb ich diese Lieder“. Doch nicht alle Himfy-Lieder schrieb Kisfaludy zur Zeit seiner Kriegsgefangenschaft; sondern die meisten entstanden später; denn am 7. Juli 1797 schickt er von Remingen aus die 60 ersten Himfy-Lieder an seinen Freund Takács mit den Worten: „Hier hast Du etwas aus Himfys Lieder . . . . bis zum 60. Liede und 7. Gesange haben sie sich vermehrt“. Demzufolge sind die 140 übrigen Lieder nach der Gefangenschaft entstanden, was sich auch schon aus den Excerpten Kisfaludis ergiebt, welche in 8 Heften Stellen aus deutschen, französischen und römischen Dichtern und namentlich aus Petrarca enthalten. Fast bei jeder dieser ausgeschriebenen Stellen befindet sich am Rande die erste Konzeption irgendeines Himfy-Liedes, dessen Inhalt sich dann im Ganzen genommen mit der betreffenden Stelle der Excerpte deckt. Diese Hefte entstanden — wie dies ein trefflicher, jüngerer Kritiker R. Rényi bewiesen hat — in verschiedenen Jahren, somit ist auch nicht daran zu denken, dafs alle Himfy-Lieder der Zeit der Kriegsgefangenschaft Kisfaludys angehören. Diese Excerpten-Hefte, die sich als Manuskripte in schwer zugänglichem Privatbesitz befinden, hat Rényi in: Abafis *Figyelö* (Beobachter VII. Bd.) eingehend besprochen, und es ist nur zu bedauern, dafs dieser kritische Litterarhistoriker bislang noch nicht erschöpfend den Einflufs fremder Dichter auf Kisfaludy nachgewiesen hat. Es wäre jedenfalls eine dankenswerte Arbeit, die mit vielen althergebrachten Vorurteilen brechen und Kisfaludy den Platz in der ungarischen Litteratur einräumen und anweisen würde, der ihm eben gebührt. Wenn er auch durch meisterhafte Handhabung der Sprache Csokonai überflügelt, so ist beim Letzteren die Originalität, worauf es ja doch bei wahr-

haften Dichternaturen in erster Reihe ankommt, bei weitem gröfser und kann bei ihm der Einflufs fremder Dichter nur spärlich nachgewiesen werden, und dann übertrifft seine Originalität bei weitem die Nachahmung. Anders verhält es sich mit Kisfaludy, aus dessen Himfy-Liedern wir einige Stellen mit Petrarca vergleichen wollen.

Im 7. Liede bei Kisfaludy heifst es:

Wie der Hirsch, den traf — Des Jägers Pfeil — Läuft, aber zu spät, es fliefst schon sein Blut — Blutig ist von ihm das Laub: — So laufe ich vor einem Augenpaar, — Die Wunde in der Linken meiner Brust; — Nafs wird die Erde von meinen Tränen — Auf Schritt und Tritt. — Aber o! je weiter ich gehe, — Desto mehr sammelt sich das Gift, — Und dringt tiefer in mein Herz, — Ich laufe o! meinem Untergang entgegen.

Denselben Gedanken finden wir bei Petrarca im 55. Sonett (I. T.):

E qual cervo ferito da saetta
Col ferro avvelenato dentr' al fianco
Fugge, piu duolsi quanto piu s'afretta;
Tal io con quello stral dal lato manco,
Che mi consuma e parte mi diletta
Di duol mi struggo e di fuggir mi stanco.

(Vgl. hierzu Virgil, Aen. IV. 68. 69.)

Kisfaludy war nicht im Stande, dies Sonett im Ganzen herüberzunehmen und begnügte sich nur mit dem Grundgedanken, den er nach seiner Weise bearbeitet.

Ebenso frei behandelt er das 8. Sonett (I. T.):

Quando'l pianeta che distingue l'ore
Ad albergar col Tauro si ritorna u. s. w.

wobei er den gelehrten, mythologischen Apparat Petrarcas bei Seite läfst, das ganze Sonett frei umgiefst, indem er also singt:

Vertrieben hast du den strengen Winter — Du der Erde Liebe, — Sehnsüchtig erwarteter schöner Lenz, — Du Lust des Alls! — Angekommen bist du mit deinem Vergnügen, — Hier sind die schönen Tage — Mit allen Annehmlichkeiten, — Doch ich bewillkommene dich nicht: — Denn du fachst meine Glut an, — Verdoppelst meine Qual: — So lange du mit mir so verfährst, — Lenz, bleibst du mein Feind.

Der Ausgangspunkt ist in beiden Gedichten derselbe, doch weicht Kisfaludy von der farbenreichen Darstellung Petrarcas ganz und gar ab, blofs in der letzten Zeile „Primavera per me pur non è mai“ kehrt er zur Vorlage zurück.

Viel näher zu einander stehen das 20. Himfy-Lied und IV. Madrigal (I. Teil) Petrarcas. Bei Kisfaludy heifst es:

Amor! und du duldest es, Dafs dich also verachtet eine Maid? — Deine Macht, kannst du's ertragen, — Sie nur verspottet? — Räche dich für diesen Unfug, — Giefse Gift in ihren Busen, — Damit du den Sieg bewahrest, — Schiefs' deinen Pfeil in ihr Herz.

Bei Petrarca heifst es:

Or vedi, Amor, che giovinetta donna
Tuo regno sprezza e del mio non cura,
E tra duo ta' nemici è si secura.
Tu se' armato, ed ella in trece e'n gonna
Si siede e scalza in mezzo i fiori a l'erba
Ver me spietate e contra te superba.
Io, son prigion; ma se pietá ancor serba
L'arco tuo saldo, e qualcuna saetta;
Fa di te e di me, signor vendetta.

Auch in diesem Gedicht läfst Kisfaludy den zweiten Teil ganz weg und verbindet den ersten mit dem dritten zu einem Ganzen.

Das 6. Himfy-Lied schliefst sich noch enger an das 88. Sonett (I. T.) Petrarcas. Es lautet also:

Ist Liebe das oder nicht, — Was ich in meinem Busen fühle, — Und wenn es nicht Liebe ist, — Was wohnt dann in meinem Herzen? — Wenn's gut ist, warum ist es so leidvoll, — Warum bringt es so viel Pein? — Wenn's schlecht ist, warum ist es so erwünscht, — Warum ist es so süfs, so gesucht?

Bei Petrarca heifst es:

S'amor non é, de dunque é quel ch'i' sento?
Ma s'egli é amor, per Dio, che cosa e quale?
Se buona, ond' é l'effetto aspro mortale?
Se ria, ond' é si dolce ogni tormento?

Im 52. Himfy-Lied hingegen erlaubt sich Kisfaludy mehr Freiheiten seiner Vorlage, dem 76. Sonett Petrarcas gegenüber. Das Lied lautet:

Du fragst, o Freund — Wie mein Leben beschaffen sei? — Auch jetzt noch drückt mich die alte Last — und es klirren an mir die alten Ketten. — Auch jetzt noch an der Liebe — Qualvollem Anker ich zappele, — Und zwischen der Hoffnung und des Zweifels — Wogen treibe ich. — Meines Herzens Kampf dauert noch immer: —

Ich bin nur der, der ich war, — Und bleibe der, so lang ich lebe, — Welches Los mich immer trifft.

Petrarcas Sonett, an seinen Freund Senuccio gerichtet, beginnt also:

Senuccio, i' vo' che sappi in qual maniera
Trattato sono, e qual vita è la mia.
Ardomi e struggo ancor com'io solia;
Laura mi volve; e son pur quel ch'i' m'era.

Auch den Schluſs des 95. Sonetts finden wir im obigen Himfy-lied: „Saró qual fui, vivró com' io son visso".

Beim 53. Himfy-Lied ist der Ausgangspunkt die letzte Strophe des 143. Sonetts bei Petrarca:

Esser puó in prima ogn' impossibil cosa
Ch'altri che morte od ella sani'l colpo,

Bei Kisfaludy heiſst es:

Alles ist eher möglich, — Als daſs ich eine Andre lieben könne; — Daſs ich Kranker gesunde — Durch ein anderes Herz.

Hierauf nimmt er die zweite Strophe des Sonetts herüber, indem er fortsetzt:

Die Meere trocknen aus, — Und die Fische fliegen; — Die Sterne fallen herab, — Und die Berge brechen zusammen — — — Ehe meine Liebe erkaltet.

Bei Petrarca lautet die Stelle:

Senz' aqua il mare, e senza stelle il cielo
Fia innanzi ch'io non sempre tema e brami
La sua bell' ombra, e ch'i' non odii ed ami.

Häufig genug würfelt Kisfaludy in ein und demselben Liede die einzelnen Bilder, Gedanken und Wendungen ein und desselben Sonetts Petrarcas bunt durcheinander, dasselbe weniger um- oder überarbeitend, als ihm durch gegenseitige Versetzung seiner einzelnen Teile, eine scheinbar andere Gestalt verleihend; so z. B. betrachten wir das 9. Himfy-Lied und dessen Vorlage, das 90. Sonett (I. Teil) Petrarcas. Kisfaludy beginnt, ganz abweichend von seiner Vorlage also:

Ich habe keine Ruhe, keinen Frieden, — Ich kann kaum Mut fassen; — Und die ist meine Feindin, — Die ich anbetend liebe, — Vernichtet hat sie in mir Alles, — Sowohl mein Herz, als auch meinen Verstand, — In Frieden läſst sie mich doch nicht, — Strebt nach meinem gänzlichen Untergang.

Hier finden wir nur eine Zeile aus Petrarca herübergenommen und zwar:

Pace non trovo, e non ho da far guerra . . .

Desto enger schliefst sich die 2. Strophe des Himfy-Liedes an die 2. und 3. Strophe des Sonetts. Bei Kisfaludy heifst es:

Die Kälte des strengen Winters — Durchfröstelt meinen Busen, — Und die Hitze sengenden Sommers — Bratet, kocht mein Herz: — Bald wälze ich mich im Staube, — Bald flieg' ich zum Himmel empor. — Die Furcht stürzt mich herab, — Und die Hoffnung hebt mich empor.

Bei Petrarca lautet es:

E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;
E volo sopra'l cielo, e giaccio in terra . . .

In der 3. Strophe heifst es dann:

Wenn ich könnte, möcht' ich Alles zerstören, — Bald möcht' ch Alles umarmen.

Im 4. und 11. Verse des Sonetts sagt Petrarca ebenfalls:

E nulla stringo, e tutto il mondo abbraccio,
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui.

Weiter heifst es bei Kisfaludy:

Jetzt möcht' ich gerne genesen — Um bald wieder Gift zu verschlingen.

Ähnlich Petrarca (13. Str.)

Egualmente me sp'ace morte e vita.

Kisfaludy sagt gleich darauf:

Mein Kerker ist angelweit offen, — Und doch bin ich eingesperrt.

Die 5. und 6. Zeile des Sonetts lautet ähnlich:

Tal m'ha in prigion che non m'apre né serra,
Né per suo mi ritién né scoglie il laccio.

Im Himfy-Lied heifst es nun weiter:

Ich habe keine Augen und ich sehe, — Ich habe keine Zunge und ich schreie.

Dasselbe sagt die 9. Strophe des Sonetts:

Veggio senz' occhi; e non ho lingua, e grido.

In den zwei Anfangszeilen der 4. Strophe heifst es:

Ich kämpfe mit dem Leben, und will doch gerne leben.

Im 10. Vers des Sonetts steht:

E bramo di perir, e cheggio aita.

Schliefslich heifst es im Himfy-Lied:

Mit meinen Schmerzen schäckere ich — Und weine, wenn ich lache.

Im 12. Vers des Sonetts lesen wir gleichfalls:

Pascomi di dolor: piangendo rido.

Und nun der Schlufs:

Solch' Wirrsal ist mein Leben, — Und dies kann ich nur dir verdanken.

Petrarca sagt ebenfalls zum Schlufs:

In questo stato son, Donna, per voi.

So tauscht, versetzt, überarbeitet und schlingt Kisfaludy gar oft die einzelnen Gedanken und Bilder, Gleichnisse und Wendungen seiner Vorlage, so dafs man auf den ersten Blick kaum die einzelnen Gedanken Petrarcas zu erkennen vermag. Häufig genug würfelt er die Gedanken von zwei, drei, oft mehr Sonetten in einem Liede zusammen und wer einmal sich die Mühe nehmen wird, das Original jeder Zeile Kisfaludys nachzuweisen, der hat jedenfalls in dieser Beziehung mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen.

Unzählige Stellen könnte man noch heranziehen, um den Einflufs Petrarcas auf Alexander Kisfaludys Lyrik erschöpfend nachzuweisen. Doch der gröfste Teil der Himfy-Lieder ist aus zwei, drei, oft mehreren Gedichten Petrarcas compiliert, zusammengesetzt, wie wir dies schon oben bemerkt haben. Aber nicht genug damit! Kisfaludy lehnt sich gar oft an Petrarca an, nimmt aber dabei auch von deutschen Schriftstellern verwandte oder passende Gedanken herüber, so dafs in manchen Fällen es gar schwer ist, die Quelle des einen oder anderen Gedankens, der einen oder anderen Strophe ohne vorhergehende Studien sofort anzugeben, die einzelnen deutschen, italienischen, französischen, ja selbst lateinischen Urbestandteile dieses oder jenes Himfy-Liedes herauszuschälen.

Es wird vielleicht nicht geradezu überflüssig sein, wenn wir — abweichend von unserem eigentlichen Thema — an dieser Stelle auch einige solcher Himfy-Lieder anführen, bei denen ein deutsches Vorbild leicht nachzuweisen ist.

So z. B. lautet das 151. Himfy-Lied also:

Schwaches Ding ist des Menschen Herz, — Und doch verschafft es viel Sorge! — Du, den es schon verführt hat, — Nicht wahr, du hast darüber nicht nachgedacht? — Und doch ist der schönsten Freuden — Quelle im Herzen, — Und unsere edelsten Handlungen — Entspringen aus ihm.

Auf der 15. Seite des 6. Heftes der von uns oben erwähnten Excerpten-Sammlung Kisfaludys finden wir die Quelle verzeichnet, aus welcher der Himfy-Sänger geschöpft hat; es ist die folgende Stelle aus Wieland:

„Das Herz ist ein schwaches Ding, und doch so schwach es ist,

so leicht es uns irre gehen macht, ist es die Quelle unsrer besten Freuden, unsrer besten Triebe, unsrer besten Handlungen.“

Das 187. Himfy-Lied lautet:

O Natur! was habe ich verschuldet? — Wie kannst du so stiefmütterlich sein? — Mutter! ich habe es nicht verdient — Dies Los, niemals. — Warum zogst du mich also — Hervor aus dem Schofse des Nichtseins, — Wenn du mich ausschliefst — Von der Milch deiner Brust? — Oder, warum gabst du mir solch' ein Herz, — Solch' ein gefühlvolles und solch' ein treues, — wenn es kein Herz giebt, welches dasselbe liebt, — Und mit Gefühlen erfüllt.

Die Quelle dieses Himfy-Liedes befindet sich auf der 2. Seite des 7. Heftes der Kisfaludyschen Excerpten-Sammlung; es ist die folgende Stelle aus Klopstock:

Ach! warum, o Natur, warum, unzärtliche Mutter,
Gabst du zu dem Gefühl mir ein zu biegsames Herz?
Und ins biegsame Herz die unbezwingliche Liebe,
Dauernd Verlangen, und ach, keine Geliebte dazu?

Nehmen wir noch hierzu die auf der 5. Seite des 6. Excerptenheftes befindliche Stelle aus Weber:

„Weiberliebe dem Manne ist, was dem Kinde der erste Atemzug ist, Empfängnis des Lebens,“ —

so wissen wir auch, woher sich Kisfaludy die Gedanken zu seinem 187. Himfy-Lied erborgt hat.

Nachdem sich in seiner Excerpten-Sammlung auch zahlreiche Stellen aus lateinischen Dichtern finden, so können wir auch gleich einige Wendungen aus seinen Himfy-Liedern anführen, die zweifelsohne unter dem Einflufs römischer Schriftsteller gebildet wurden.

So z. B. heifst es im 45. Himfy-Lied:

Aber mich ermutigt die Hoffnung stets, — Dafs mein Elend sich noch zum Bessern wendet, — Und dafs mir die Zukunft — Noch Rosen bringt.

Das Konzept dieser Strophe befindet sich auf der 4. Seite des 6. Heftes der Excerpte, woselbst die Stelle aus Tibull steht:

Jam mala finissem letho: sed credula vitam
Spes fovet, et melius cras fore semper ait.

Am Schlufs des 46. Himfy-Liedes heifst es:

Die Härte eines stolzen Herzens — Wurde das frühe Ende dieses treuen (Herzens).

Auf der 5. Seite des 6. Heftes der Excerpte lesen wir obige Zeilen unter der folgenden Stelle aus Properz:

Huic misero fatum dura puella fuit.

Im 60. Lied begegnen wir der Wendung:

Schlimmer Amor! wozu zwingst du — Die sterblichen Herzen.

Hierzu haben wir Virgil, Aen. IV, 412 anzuführen:

Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis.

Ebenso läſst sich zum 72. Himfy-Lied:

Im tiefen Grunde meines Herzens — Ist ihr Bild eingeprägt, — Und im Innern meines Gehirns — Ihr süſser Name eingeätzt, — Unmöglich kann ich erlangen — Eine kleine Ruhe.

folgende Stelle aus Virgil (Aen. IV, 4—5) heranziehen:

. . . Haeret infixi pectore vultus
Verbaque: nec placidam membris dat cura quietem.

So lieſse sich auch der Einfluſs französischer Schriftsteller auf Kisfaludy nachweisen. So heiſst es im 1. Himfy-Lied:

Das Herz ist beutegierig . . .

Auf der 20. Seite des 1. Excerpten-Heftes lesen wir die Stelle aus Parny:

Amour ne vit que des rapines . . .

Zum 5. Himfy-Lied, woselbst es heiſst:

Das Herz ist Alles, so glaube ich, — Ist der Anfang von Allem; — Das Herz siege oder sei es besiegt, — Ist des Guten oder Schlechten Quelle.

ist der Teil von Bouflers Gedicht zu vergleichen, auf welches Voltaire in seinem Poem „Le Coeur“ (Contes et Poèsies diverses, Londres 1780, S. 98) witzvoll reflektiert. Die Stelle findet sich auf der 5. Seite des 1. Excerptenheftes und lautet:

. . . . . . Le Coeur est tout
Sans le Coeur point d'amour, sans lui point de bonheur:
Le Coeur seul est vaincu, le Coeur seul est vainqueur.

Selbst in seinem Roman in Briefen, der als Bruchstück sich unter dem Titel: *„Két szeretö sziv története“* (Die Geschichte zweier liebender Herzen) in seinen nachgelassenen Werken findet und den Franz Toldy, der Begründer der ungarischen Litteraturgeschichtsschreibung und nach ihm die meisten seiner Nachtreter, noch genug loben können, finden wir die meisten und schönsten Stellen aus deutschen Dichtern und

Schriftstellern beinahe wörtlich abgeschrieben, d. h. ins Ungarische übertragen. Gleich im ersten Briefe des Romans lesen wir:

Drei Jahre sind es, dafs Sie Tag und Nacht in meinem Herzen herrschen, dafs meines Herzens jeder Schlag Ihnen gehört.

Vergleichen wir hierzu die Stelle aus Cramer, die sich auf der 11. Seite des 7. Heftes von Kisfaludys Excerpten befindet; sie lautet:

„Hier in meinem Herzen wohnt er Tag und Nacht. Jeder Schlag meines Herzens trifft ihn.“

Weiter heifst es bei Kisfaludy:

Dafs ch so lebe, ein Ding ohne Selbstkraft und Willen, eine Puppe hin und her gezogen, gestofsen von albernen Phantasien, mir zur Qual, der Welt zu keinem Nutzen! Wahrlich ich mufs mich zuweilen verwundern über meine Erschaffung zu solch' erhabener Bestimmung! Über meine erhabene Bestimmung!

Auf der 2. Seite des 8. Heftes der Excerpte lesen wir folgende Stelle aus Donamar:

„Ein Ding ohne Selbstkraft automatisch gezogen und gestofsen von albernen Phantasien, bin ich mit Seel' und Leib, und mufs mich zuweilen ernstlich verwundern über meine erhabene Bestimmung.“

Gleichfalls im 1. Briefe lesen wir:

Verzweiflung rast in meinem Busen, gegen welche kein Trost bestehen kann, die jedes Glück, jede Freude dieses elenden Erdenlebens kalt verzehrt, wie der Frühlingsfrost die jungen Blütentriebe.

Hierzu haben wir die Stelle aus Cramer auf der 8. Seite des 7. Heftes der Excerpte zu vergleichen, die also lautet:

„Eine Verzweiflung, gegen welche keine andre Verzweiflung der Erde zu Gefühl und Sprache kommen, und kein Trost bestehen kann; — Verzweiflung, die jedes Glück und jede Freude des armseligen Erdenlebens so rein wegsengt, wie der May-Frost die jungen Blühten.“

In demselben Briefe lautet es weiter:

O Lisa! ich liebe Sie nicht nur mit dem ganzen Eifer der Liebe und Freundschaft; ich liebe Sie mit allen Trieben, mit allen Wallungen, mit aller Kraft des mir innewohnenden Lebens.

Hierzu ist die Stelle aus Donamar auf der 3. Seite des 8. Heftes zu vergleichen.

„Ich liebe Sie nicht nur mit der vollen Wallung der Herzlichkeit und der schwärmenden Vergötterung. Ich liebe Sie mit aller Wallung, allen Sinnen, allen Pulsen des Lebens in mir.“

In demselben Briefe heifst es weiter:

Dafs ich hier starr, unempfindlich, einsam bin, vergiftet durch unheilbare Liebe, zwecklos, das ursprüngliche Ziel meines Seins verloren, dafs ich nämlich andere beglückend, mich selbst beglücke . . .

Dieselben Wendungen, Ausdrücke finden wir auf der 6. Seite des 7. Heftes in einem Excerpt aus Julius Soden:

„Unempfindlich, kalt, leblos schwamm ich in dem unermäfslichen Raume meines Elements, deine Liebe gab mir Leben und Daseyn: Gefühl für dessen Wonne. Und nun willst du das arme betrogene Wesen hinausstofsen in dieses Element zwecklos, vergiftet, ewig verloren für die ursprüngliche und einzige Bestimmung seines Seyns, glücklich zu seyn, indem es beglückt.“

So arbeitet Kisfaludy weiter. Sehen wir nun z. B. auch nur die folgende Stelle im 4. Briefe des Romans an, eine genaue, wörtliche Übersetzung einer Stelle aus Donamar, die sich auf der 2. Seite des 8. Heftes der Excerpte befindet und also lautet:

„In dieser lebendigen Welt steh' ich nun da, wie ein Schatten, wie ein Luftbild. Strecke die matten Arme aus, und kann nichts mehr greifen noch halten. Nur um mein Nichts zu fühlen, schmiege ich mich minutenlang an ein geträumtes Etwas: und wenn ich einmal einen denkenswerten Gedanken erhasche, und er mir dann so geschwind wieder entschlüpft, seh' ich ihm nach wie ein Kind, dem ein Vogel aus der Hand fliegt.“

Ob wohl Kisfaludy diese Stelle über die „denkenswerten Gedanken“ nicht absichtlich wörtlich herübergenommen hat, um seinen späteren Panegyrikern — eine Nase zu drehen? — Denselben Gedanken hat er übrigens auch in seinem 168. Himfy-Lied bearbeitet; es heifst daselbst:

Ohne Nutzen stehe ich' — in dieser lebendigen Welt; — Ein Schattenbild bin ich nur hier, — Nichts kann ich greifen, — Und wenn ich etwas auch erhasche, — So kann ich Nichts behalten.

Im selben Briefe heifst es weiter:

Zwischen zwei Seelen, welche die Natur für einander geschaffen, liegt oft gar viel: wie viele Menschen! die halbe Welt! ein halbes Menschenleben, zuweilen ein Sarg und stets wenigstens zwei Körper!

Diesen köstlichen Gedanken finden wir auf der 4. Seite des 8. Heftes in einem Excerpte aus Graf Lismore, das also lautet:

„Zwischen zwey Seelen, die sich einander die Arme öffnen, liegt oft sehr viel, viele Jahre, so viele Menschen, zuweilen ein Sarg, und allezeit zwey Körper.“

Ebenda lesen wir die wörtliche Übersetzung einer Stelle aus Cramer,

die sich auf der 14. Seite des 8. Heftes der Excerpten-Sammlung befindet und also lautet:

„Reifs dich aus dir selbst heraus! und sey, deinem Schicksal zum Trotze, glücklich im Unglück!“

Im 13. Briefe steht geschrieben: (= mit gleichen Mitteln nach demselben Ziele streben) *hasonló módok által együtt azon egy czélra törekedni.*

Nur eine einzige Wendung ist etwas abgeändert, sonst wörtliche Übersetzung der Stelle aus Weber, die sich auf der 3. Seite des 6, Heftes befindet und also lautet:

„Mit einem teilnehmenden, vernunftbegabten Wesen leben, auch in ihm leben, leben durch dies Wesen; sein Leben mein Glück, seines Glückes Fortdauer mein Leben, Eins werden können mit ihm! — Ein Zweck, gleiche Mittel! Tun und Lassen, Wollen und Nichtwollen aus ähnlichen, gleichen, denselben Ursachen entstehend“.

Wir sehen schon aus diesen wenigen Beispielen, dafs Alexander Kisfaludy auch in seinem zweiten gröfseren Werke, im Roman „Die Geschichte zweier Herzen“ nicht nur unter dem Einflufs fremder Schriftsteller steht, sondern dafs er ganze Stellen mehr oder weniger frei übersetzt aus ihnen herübernimmt, sich also den Inhalt aneignet. Es fragt sich nun, mit Bezug auf seine Himfy-Lieder, ob er auch die Form seiner Vorlage nachahmt? Schon aus den wenigen oben angeführten Beispielen ergiebt sich, dafs er bei seiner Anlehnung an Petrarca auf die Versarten und Formen des italienischen Dichters keine Rücksicht nahm, dieselben nachzuahmen sich nicht im geringsten bestrebte. Ohne sich an die Form seiner Vorlage zu binden, ohne die Sonette, Canzonen, Sestinen und Madrigale Petrarcas auch als solche herüberzunehmen, wo der Stoff der Vorlage zu grofs ist, um sich in die von ihm gewählte Form pressen zu lassen, geht er ungescheut darüber hinaus und umgekehrt, wo er keinen Gedanken, keine Wendung u. dgl. seiner Vorlage fahren lassen will, da ergeht er sich in strophischer Weitläufigkeit, d. h. er macht z. B. aus einem Petrarcaschen Sonett ein Gedicht von 6—8 zehnzeiligen Strophen. Er behielt die vor ihm schon in der ungarischen Litteratur gebräuchlichen, einfachen Versformen bei und nur dadurch, dafs er diese alten Formen hin und wieder kombinierte, variierte, nach Willkür handhabte, lassen sich bei ihm einige Vers- und Strophengattungen nachweisen, die vor ihm in der ungarischen Lyrik nicht in Gebrauch gewesen. „Kein Wunder“, sagt Imre, „wenn Kisfaludy weder selbst eine ganz neue Form anzu-

wenden versucht hat, — noch aber die strengen Gesetzen unterliegenden, lyrischen Formen der Italiener, wie das Sonett, Sestine, Canzone u. s. w. nachzuahmen wagte“. Um eine neue Form einzuführen, „dazu fehlte ihm das höhere Feuer, der höhere Grad der Begeisterung, die dichterische Originalität“; um die italienischen Formen richtig und geschickt anwenden zu können, dazu „hätte er Kunstsinn und Kunststudien benötigt“, die ihm aber im Ganzen genommen abgingen. „Ob er nun auch ohne Petrarca ein Dichter geworden wäre“, das läfst sich nicht so leicht bejahen; wie dem immer sei, so viel ist gewifs, dafs sich in allen seinen Werken, selbst in seinen *„Regék“* *) (einer poetisch bearbeiteten Sagensammlung) haarscharf der Einflufs deutscher, italienischer, überhaupt fremder Schriftsteller nachweisen läfst. Wer sich die Mühe nehmen wird, alle Stellen aus Kisfaludys Werken herauszuschreiben, bei welchen eine wörtliche oder auch nur freie Übertragung der Gedanken fremder Schriftsteller klar vor Augen liegt, der wird sehr wenige Stellen als unangreifbares Eigentum Kisfaludys anerkennen dürfen. Trotzdem müssen wir dabei nicht vergessen, dafs er seiner Zeit ein bedeutender Faktor in der ungarischen Litteratur und somit im geistigen Leben der Ungarn war, indem er durch seine Werke anregend und klärend auf seine Zeit gewirkt hat, indem er sofort bei seinem ersten Auftreten schon ein dankbares Publikum fand. Nachdem er gleich seinem italienischen Vorbilde nicht nur von Liebe und Leid, von Lenz und Herbst sang, sondern seine Stoffe auch dem politischen Leben und Treiben seiner Zeit anzupassen verstand, sich oft in Beschaulichkeit vertiefte und das Übersinnliche feierte, so fanden seine Gedichte in allen Ständen geneigte Aufnahme. Die Frauen liebten in ihm den Sänger des Frauendienstes, die Männer schätzten seine patriotischen Gesinnungen, die ihm auch seine plötzliche Übersetzung von der Wiener Leibgarde zum stehenden Heer nach Italien eintrugen, — das Alter fand Trost in seinen beschaulichen Gedichten. Dazu kam noch später das Auftreten seines Bruders Karl, der als dramatischer Schriftsteller sich in Kurzem den Lorbeer errang. Alles war dazu angetan, in ihm den gröfsten ungarischen Lyriker zu feiern und erst mit dem Auftreten Petőfis wurde er von der Tagesordnung herabgenommen, in der ungarischen Litteraturgeschichte wird ihm aber noch immer ein viel zu hoher Platz eingeräumt.

*) Ins Deutsche übersetzt von F. Machik (Sagen aus der magyarischen Vorzeit, Pest, 1863); ferner s.: Tátika, Sage von Alex. Kisfaludy, deutsch von Georg v. Gaal (Wien, 1826, Wallishauser).

Merkwürdig und fast unglaublich ist der Umstand, dafs nach Kisfaludy bis auf die jüngste Gegenwart herab die italienische Litteratur die ungarische in keiner Beziehung beinflufst hat. Sogar der universale Kazinczy und seine Genossen, die als eklektische Litteraten mit umfassendem Wissen auf litterarischem Felde Alles sich aneigneten, Alles förderten, was ihren reformatorischen Bestrebungen dienlich war, schenkten der italienischen Litteratur gar geringe Beachtung. Ich kann mich diesbezüglich nur auf die Worte meines hochverehrten Lehrers, des Begründers der ungarischen kritischen Litteraturgeschichtsschreibung, Alexander Imre berufen. Er sagt: „Die Akademie liefs 2—3 italienische Tragödien übersetzen; gab von Alfieri, Nota 2—3 Stücke heraus: später publizierte auch Ignaz Nagy in seiner Sammlung „*Szinmütár*“ (Theatermagazin) ein Stück von Sylvio Pellico. In den Jahrgängen 1839—43 des *Athenaeums* finden wir einige Erzählungen aus dem Italienischen; doch unter ihnen keine von gröfserem Wert. Über die italienische Litteratur finden wir Aufsätze im *Tudományos Gyüjtemèny* (Gelehrte Sammlung, Jahrgang 1821); über die italienische Poesie speziell im *Tudománytár* (Wissenschaftl. Magazin, 1835; 1838). Über die gesamte Litteratur im *Uj magyar Muzeum* (Neues ungarisches Museum, 1858 I. Über den Dichter des Pessimismus Leopardi im *Tudománytár* (1835) und in Aranys *Szépirodalmi Figyelö* (Schönlitterarischer Beobachter II, 1, 262) unter dem Titel: „*Egy olasz költö szenvedései*“ (die Leiden eines italienischen Dichters) einen Aufsatz von Reviczky, der zu gleicher Zeit auch einige Gedichte Leopardis ins Ungarische übersetzt im *Hölgyfutár* (Damen-Kurier) publizierte. Doch die Schar unserer Schriftsteller — setzt Imre fort — scheint es, fühlte sich mehr zu den unter anderen Verhältnissen wie wir, aber mit grofsen Werken der Dichtung und Wissenschaft strahlenden Deutschen und Franzosen hingezogen, als zu den benachbarten, in gleicher Richtung, für gleiche Ideen kämpfenden Italiener, selbst auch dann noch, als diese aus ihrer früheren Stagnation sich emporraffend, schöne Beispiele dichterischen Enthusiasmus aufzuweisen hatten. Wenig Interesse hatten sie selbst für die Dichter, welche die Freiheit besangen, für die Freiheit litten, gegen die uns gleichfalls unterdrückende Macht agirten.“

Nur ein einziger ungarischer Dichter der Neuzeit ist es, der sich mit italienischer Dichtung eingehend und liebevoll befafste und namentlich auf dem Gebiete der Übersetzung wenn auch nicht namhaftes, so doch immerhin beachtenswertes Streben an den Tag legte.

Dies ist Franz Császár, der lange Zeit in Fiume lebte und mit den italienischen Bestrebungen auf litterarischem Felde in regem Verkehr stand. In seinen „Matrosenliedern und Sonetten“ läfst sich wohl kein direkter Einflufs italischer Dichtung auf seine Poesie nachweisen, aber Form und Farbe dieser Lieder verraten den Ort, wo sie entsprossen, verraten aber auch, dafs ihr Verfasser ein liebevolles Eingehen in italienisches Leben und Weben hatte. Zuerst veröffentlichte er eine italienisch-ungarische Grammatik, welche 1833 von der Akademie herausgegeben wurde; 1834 gab er unter dem Titel: *„A bünök ès büntetèsekröl“* (Über Vergehen und Strafen) Beccarias Werk heraus und schrieb seine *„Olaszországı utazás“* (Italienische Reise). Ferner übersetzte er aufser kleineren Gedichten und Erzählungen von Sylvio Pellico das Werk über die Pflichten *(A kötelessegek)* und von Pindemonte und Foscolo „Die Gräber“ *(A sırok)*, und Dantes *Nuova vita* (*Uj élet*), das zuerst im *Uj Magyar Muzeum,* später als selbständiger Band erschien, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen versehen; später gab er auch die *Divina Commedia,* aber ohne eingehenden Kommentar. In seiner Einleitung zur *Nuova vita* sagt er: „Ich gebe das Werk mit allen seinen Licht- und Schattenseiten, so wie es eben der grofse Meister geschrieben .... und habe es absichtlich getan, dafs bisweilen die Satzverbindung meiner Übersetzung „italienisch“ klingt, der eine oder andere Ausdruck fremd erscheint,“ denn es war seine Überzeugung, „dafs je mehr Farbe, Kraft und Geschmeidigkeit man bringt ins emporstrebende Gebäude unserer Sprache: desto reicher, wohlklingender und zum Ausdruck unserer Gefühle und Bilder geeigneter wird dieselbe.“ Infolge dessen ist jede seiner Übersetzungen eine durchaus verunglückte zu nennen. „Er verdolmetscht das Original treu, wenn wir nur den Inhalt in Betracht ziehen. Er bestrebt sich der gröfsten Treue und dieserwegen wendet er oft unpassende Ausdrücke an. Sein Stil ist gezwungen, gesucht, schwerfällig ... Besonders auffällig ist seine gesuchte Sprache, die veralteten Worte, die mit grofser Kühnheit gebildeten neuen Wortformen“ (Imre). Császárs Dante-Übersetzung blieb für die Litteratur sowohl, als auch für das Volk ein geschlossenes Buch, das auf den Gang und die Entwickelung der ungarischen Litteratur keinen Einflufs auszuüben vermochte. Niemand wurde durch diese Übersetzung zum Studium Dantes angeregt und erst in der neuesten Zeit wurde Dante der Gegenstand eingehenden Studiums eines namhaften Dichters und Kunstübersetzers. Karl v. Szász, der geniale Übersetzer des

Nibelungenliedes, von Goethes Gedichten und zahlreicher aus ländischer Dichter, selbst ein namhafter Dichter, veröffentlichte im III. Bande seiner „Kunstübersetzungen" *(müforditások)* den ersten Gesang von Dantes *Inferno* und 1877 in der *Budapesti Szemle* (Juli-August-Heft) den fünften Gesang in trefflicher Übersetzung, mit reichem Commentar versehen. Ein Urteil über diese Übersetzung zu geben ist überflüssig, wenn wir erwähnen, dafs es der allgemeine Wunsch ist, möge der Dichter sobald als möglich die ungarische Litteratur mit der Übersetzung des ganzen Danteschen Werkes bereichern und sich zu den errungenen Lorbeeren ein frisches Blatt pflücken. —

„Von den neueren italienischen Dichtern nehmen wir keine Kenntnis" — sagt Imre, „von ihnen nehmen wir weder Werke, noch Ideen herüber. Wenigstens in der Litteratur nicht. Unser Publikum weifs kaum von etwas anderm, als von italienischen Opern, Sängern, Schauspielern. Wie Pellico seine Gefängnisse besingt, wie Leopardis ernste Weltanschauung oder wie Giusti Freiheitslieder klingen: davon haben wir wenig Kenntnis. Und doch könnten wir in diesen und in vielen andern eine lebendige Quelle der Poesie finden"*). Einige übereilte Kritiker sind zwar geneigt, beim ungarischen Dichter Johann Vajda einen Einflufs Leopardis auf seine Dichtungen anzunehmen, doch schon eine flüchtige Vergleichung belehrt uns eines Besseren. Vajdas Poesien berühren sich nur insoweit mit Leopardi, als dafs sie eben auch pessimistischer Weltanschauung entsprangen. —

Somit wären wir auch ans Ende unserer Betrachtung über den Einflufs der italienischen Litteratur auf die ungarische angelangt, den wir hier in flüchtigen Strichen vorzuführen uns bemühten. Wie wir gesehen haben, ist dieser Einflufs scheinbar gering und doch wenn wir seine Folgen in Betracht ziehen, von grofser Bedeutung für die ungarische Litteratur, denn 1) wurde unter italienischem Einflufs das Epos in der ungarischen Litteratur eingebürgert, indem Zrinyis Werk zahlreiche Nachahmer fand und überhaupt lange Zeit hindurch als unerreichbares Vorbild zur Nachahmung reizte; 2) unter italienischem Einflufs stand der erste ungarische Erotiker, der trotz seiner Schwächen und Mängel befruchtend auf

---

*) Viel mehr könnte man in neuerer Zeit über den Einflufs der ungarischen Litteratur auf die italienische reden, wie dies mein hochverehrter Lehrer Hugo v. Meltzl in seiner Broschüre: „*A Siciliai Petőfi-iskola*" (Die sizilianische Petőfi-Schule) bereits nachgewiesen hat.

die ungarische Lyrik einwirkte und 3) ist auch der Umstand nicht aufser Acht zu lassen, dafs die Übersetzungen italienischer Melodramen u. s. w. eine gute Vorschule für die Übersetzungslitteratur Ungarns waren, die Sprache gelenkiger, schmiegsamer machten und dadurch den Keim zu den spätern trefflichen Übersetzungen aus allen Sprachen ins Ungarische legten, die sich in ihrer Art — wie z. B. die Übersetzung des Nibelungenliedes, von Goethes Gedichten, Shakespeares Dramen u. s. w. vom Dichter Karl v. Szász u. m. A. — an die besten Übertragungen der deutschen oder welcher Litteratur immer anschliefsen. Freilich war der italienische Einflufs auf die ungarische Litteratur im Allgemeinen nie so stark vertreten, wie der deutsche, oder gar der Einflufs der modernen französischen Roman- und Dramenlitteratur, aber er mufs aus oben erwähnten Gründen in der kritischen Geschichte der ungarischen Litteratur stets hervorgehoben und mit Nachdruck betont werden*).

Jegenye (Egeres) in Siebenbürgen.

*) In neuerer Zeit beschäftigt sich Anton Radó mit italienischer Litteratur, der eine wahrhaft klassische Übersetzung von Leopardis sämmtlichen Gedichten veröffentlicht hat.

# Metaphorisch und rhetorisch.

## Eine polemische Studie zur Ästhetik des lyrischen Liedes.

Von

Alfred Biese.

---

Ich glaubte nicht, daſs ein vorurteilsloser Leser die warmen Herzenstöne in Goethes Mondlied:

> Ich besaſs es doch einmal,
> Was so köstlich ist!
> Daſs man doch zu seiner Qual
> Nimmer es vergiſst!

diesen schlichten Ausbruch tiefster Empfindung, rhetorisch nennen dürfte; und so sagt denn auch ein feinsinniger Franzose Schuré (Geschichte des deutschen Liedes S. 310) hierzu: „Das ist das echte Lied; so stellt es sich überall dar, wo die Poesie ihre natürliche Stellung bewahrt hat. Es ist keine rhetorische Erläuterung, sondern der reine und einfache Ausdruck eines Gedankens, wie ihn das Volkslied giebt". Und doch hat es geschehen können, daſs man gerade diese Zeilen als Musterbeispiel eines „rhetorischen Liedes" hinstellte, und zwar gemäſs jener nicht seltenen Erfahrungstatsache, daſs ein richtiger Gedanke, auf die Spitze getrieben, schlieſslich zum Absurden führt. Es ist sogar kein Geringerer als der treffliche Goethe-Forscher Otto Harnack, dem dies Menschliche begegnet ist. Es ist zu lesen im Märzheft der „Preuſsischen Jahrbücher" 1892. Doch die Sache hat ihre kleine Geschichte, welche nicht nur einen meiner früheren Beiträge in dieser Zeitschrift berührt, sondern auch, wie ich hoffe, weitere Perspektiven eröffnet. Sie mag daher, einleitungsweise, hier kurz referiert sein.

Es war im 2. Bande (N. F.) dieser Zeitschrift, daſs ich „das Metaphorische in der dichterischen Phantasie" erörterte und den Wahn zu

zerstören suchte, es sei die Metapher nur ein poetischer Tropus im Sinne eines Zierrates der Rede; da hiefs es ausdrücklich S. 329: „Die Metapher ist eine jener primären Grundformen unseres menschlichen Denkens überhaupt“.

Im Übereifer und ganz durchdrungen von der Richtigkeit meiner Auffassung schrieb ich sodann am Schlusse eines Nachtrages, welchen ich der mit Anmerkungen vermehrten Sonderausgabe des Aufsatzes, behufs einer Kritik der Bruchmannschen „Psychologischen Studien zur Sprachgeschichte“ beifügte, den Satz: „Das Metaphorische ist keine unnatürliche, hyperbolische Steigerung, gegen die der Verstand sich skeptisch wie gegen veraltete Dogmen verhalten müfste, sondern die (vorsichtiger: eine) notwendige Form dichterischer Anschauung, das äufsere Widerspiel jenes inneren Umwandlungsprozesses, welchen die Wirklichkeit in der künstlerischen Phantasie erfährt“. Die Worte „die notwendige Form u. s. w.“ sollten mir teuer zu stehen kommen. Obgleich ich an die Möglichkeit eines Mifsverständnisses nicht gedacht hatte, mufste ich es doch erleben, dafs mehrere Rezensenten der kleinen Schrift sich gegen diesen Schlufssatz des Nachtrages wandten, ohne Rücksicht auf das früher doch deutlich genug Ausgeführte.

So verwies mich R. M. Meyer (D. Litt.-Ztg. 2. Aug. 1890) auf Bruchmanns Erwiderung (Voss. Ztg. 4. Mai 1890), der „mit Recht auf Gedichte Goethes hingewiesen habe, die ohne jede Spur metaphorischer Hilfsmittel tiefpoetisch wirken“. Als ob ich das geleugnet hätte! Als ob ich so blind wäre, nicht auch metapherlose Lieder zu erkennen! Die Fülle und der Glanz der metaphorischen Dichtersprache führte mich nur dahin, tiefer zu graben, nicht historisch (wie Bruchmann) sie als Reminiscenzen, als altes, noch immer so mitgeschlepptes Sprachgut abzuleiten, sondern philosophisch aus einer primären Grundform unserer Anschauungsweise. Und so ist auch Bruchmann bekehrt worden und gesteht in jenem Aufsatze selbst zu: „Aber der Poesie jede Steigerung ins Metaphorische nehmen, wozu Hyperbel und Naturbeseelung (die er früher identifizierte), gehören, hiefse einen grofsen Teil der Poesie aufheben“. Er scheidet demnach „zwei Arten von Poesie“, die metaphorische, wozu ich ihn erst überführen mufste, und die metapherlose (resp. realistische), die ich niemals geleugnet hatte. Freilich bleibt es etwas stumpf und verrät nicht gerade tieferen Sinn für Poesie, wenn er „Über allen Gipfeln ist Ruh“ zu der realistischen Dichtungsart zählen will; da verkennt er gerade die wunderbare Symbolik, welche die lyrische Seele dieser unvergleichlichen Zeilen bildet.

Noch schwerer wie R. M. Meyer fiel es naturgemäfs (vergl. seine Kritik meines Buches über das Naturgefühl D. Litt.-Ztg. April 1888) R. M. Werner, mir gerecht zu werden (Ztschr. f. deutsch. Altertum XXXIV S. 303), obgleich ich anerkennen mufs, dafs er statt des mafslos gehässigen Tones nunmehr einen anständigen angeschlagen hat. Er orakelt: „Allerdings ist die Bildlichkeit eine der wichtigsten Seiten der Poesie, aber sie fällt durchaus nicht mit der Anschaulichkeit zusammen, welche wir vom Dichter verlangen dürfen; sie ist ein Mittel des Ausdrucks, wenn auch eines der natürlichsten und ursprünglichsten, und mir will scheinen, als ob B.'s Behauptungen an dieser Ansicht nichts ändern würden.“ Mir will scheinen, als ob ich gerade den Ursprung und die Natur dieses Ausdrucksmittels der Dichtung philosophisch näher begründet hätte, indem ich überhaupt prinzipiell mich von R. M. Werner darin unterscheide, dafs ich die Ästhetik auf psychologische Basis gründe, während er es für zeitgemäfs hält, mit den Naturwissenschaften zu kokettieren und eine Physiologie der Lyrik zu schreiben, freilich ohne irgend etwas mehr hiermit zu bieten als ein Bild, als eine — Metapher, die für alles organische Werden und Schaffen dienen kann, die aber nicht mit der Sache selbst vertauscht werden darf, was Veit Valentin mit Recht „das Schlimmste“ nennt, „was wissenschaftlicher Erkenntnis geschehen kann“ *).

Otto Harnack stimmte, wie ich es nicht anders erwartete**), in den „Preufs. Jahrb.“ (Bd. 64, S. 611) dem Grundgedanken meiner Schrift, dafs „die metaphorische Anschauung eine Grundform der poetischen Empfindung sei“, „rückhaltslos“ bei. Er fuhr aber fort: „Zu weit dagegen geht der Verfasser, wenn er in ihr die einzige, die notwendige Form derselben sieht“. Wir sehen, den Zusatz „die einzige“ schiebt Harnack selbst ein! Ich hatte im Aufsatz selbst von „einer primären Grundform“ gesprochen und im Nachtrag von „der notwendigen Anschauungsform“ im weiteren Sinne, die doch noch nicht die einzige zu sein braucht! — Es ist nun nicht uninteressant, zu verfolgen, welche Weiterbildung meine Gedanken im Geiste Harnacks im Laufe der Zeit gewonnen haben. Mir hält er als ein novum atque inauditum a. a. O. entgegen: „Es giebt metaphorische Lyrik, es

*) Vgl. diese Ztschr. N. F. IV S. 490; meine Besprechung des Werner'schen Buches Hamb. Korresp. 26. u. 27. April 1891.

**) Vgl. ferner die einsichtigen Bemerkungen von Th. Lipps, Philos. Monatsh. XXVII S. 172 f, (der auch über mein „Naturgefühl“ ganz anders urteilt als sein Mitherausgeber der „Ästhet. Forschungen“, R. M. W.) und Revue philosophique Sept. 1890.

giebt aber auch rein seelische, die jede Verdeutlichung des Gefühls durch Bilder der Aufsenwelt verschmäht; und der müfste ein schwacher Dichter sein, der nur durch jene symbolischen Mittel wirken könnte. Wer möchte behaupten, dafs die vier Zeilen: „Ich besafs es doch einmal" (s. o.) an poetischem Wert gewonnen hätten, wenn Goethe, statt geradeheraus zu sagen, was er empfand, einen Naturvorgang zur symbolischen Einkleidung benutzt hätte". Wir wollen hier nicht weiter darüber rechten, dafs dieses doch wieder nach jener äufserlichen Anschauungsweise klingt, in der das Metaphorische wie ein bereitstehender Schmuck aufgefafst wird, den der Dichter je nach Belieben verwenden kann, dem Farbentopf gleich, in den der Maler den Pinsel nur zu tauchen braucht, auch nicht darüber, dafs diese vier Zeilen inmitten eines Gedichtes stehen, welches gerade mit der symbolischen Einkleidung, mit einem Naturvorgange, beginnt, ja, welches ein Kleinod der Naturlyrik genannt werden kann, sondern halten wir uns zunächst daran, dafs Harnack, wie Bruchmann, im vermeintlichen Gegensatze zu mir, neben die metaphorische Lyrik die metapherlose stellt und die letztere, welche Bruchmann realistisch nannte, als die „rein seelische" kennzeichnet. Im letzten Märzheft der „Pr. Jahrbücher" nämlich unterscheidet Harnack metaphorische und — rhetorische Lyrik! Wie ich es zuerst las, war ich erstaunt, ja schier erschrocken. So vertraut mir „das Metaphorische" klang, so überrascht war ich durch das epitheton „ornans": „rhetorisch". Und das um so mehr, als das Endresultat des Aufsatzes in der „Prophezeiung" gipfelt, dafs die „rhetorischen" Gedichte „unvergänglicher leben werden als die reizendsten sangbaren Lieder". — Und welche Musterstrophe eröffnet den Reigen dieser rhetorischen Lyrik? Keine andere als die früher mir als metapherlos, als „rein seelisch" entgegengehaltene: „Ich besafs es doch einmal" u. s. f. — Je unbegreiflicher die nunmehrige Identifizierung des „Rein Seelischen" und des Rhetorischen erscheinen mufs, desto notwendiger ist es, neben der historischen Entwicklung einer solchen Anschauungsweise auch den Kern des Irrtums selbst aufzuzeigen.

Harnack sagt: „Es sind zwei verschiedene Wege möglich, die mir zu zwei grundverschiedenen Arten lyrischer Dichtung hinzuführen scheinen: ich möchte den einen den metaphorischen, den anderen den rhetorischen nennen — beide Worte natürlich in der weitesten Bedeutung verstanden, die man mit ihnen verbinden kann". Entweder giebt der Dichter „ein Spiegelbild seines Zustandes oder er spricht

den Zustand selber aus, ohne jede Vermittlung der Phantasie, ausschliefslich durch die Kraft der Rede".

Das πρῶτον ψεῦδος bei dieser Bezeichnung ist, dafs rhetorisch, auch im weitesten Sinne verstanden, das von Harnack für die Lyrik in Anspruch genommene nur in sich schliefsen kann, wenn man einen seit altersher geläufigen Begriff vollkommen auf den Kopf stellen will.

Was heifst denn rhetorisch? Die Rhetorik ist nach Aristoteles (Rhet. I 2) die *δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν*, nach Quintilian (II 15, 13) vis inveniendi omnia in oratione persuasibilia, also das Vermögen oder die Fertigkeit, an jedem Dinge das, was Glauben erwecken kann, wahrzunehmen; es ist rednerische Technik — *δύναμις τεχνικὴ πιθανοῦ λόγου ἐν πράγματι πολιτικῷ τέλος ἔχουσα τὸ πιθανῶς εἰπεῖν κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον* (Dionys. v. Halic. Rh. Gr. V 213). Rhetorisch nennen wir daher alles in der Prosa, was auf dem blofsen Überreden mit dem Wort, auf dem kunstmäfsig beflissenen Reden und Deklamieren beruht, und in der Poesie, was auf Wortprunk, leeres und hohles Wortgepränge, das der echten Herzensempfindung entbehrt, sich gründet.

Und nun soll das, was der Dichter in schlichter, bildloser Rede aus überströmender Empfindung kundgiebt, was rein seelisch ist, rhetorisch genannt werden! Es ist das völlig verkehrte Welt. Hinzu kommt, dafs nun das Rhetorische den Gegensatz zum Metaphorischen bilden soll, das bisher seit Aristoteles' Zeiten zu den rhetorischen Tropen gerechnet wurde. Vielleicht aber ward Harnack zu seiner seltsamen Aufstellung durch den wunderlichen Protest gegen die vermeintliche innere Unwahrheit der Metaphern geführt, den ich (a. a. O. S. 330) aus Brinkmanns Buch über die Metaphern, mit Ausrufungszeichen versehen, zitierte, in dem es heifst: „Etwas Unwahres, wir können es nicht verhehlen, liegt in der Metapher, in dieser Vermischung von Gedanke und Bild". Und deshalb soll die Innigkeit des Gefühls, die Sprache des Herzens, jegliche Lüge verschmähend, auch die Metapher nur in mäfsiger Weise verwenden!

Aber ist die Sprache des Herzens — rhetorisch? Ist sie, um Harnacks Definition zu adoptieren, „lediglich durch das Wort wirkend?" Nicht durch die Empfindung vor allen Dingen? Ist die Sprache des Herzens — Wortschwall, Phrase, Deklamation? — Nach Harnack soll in dieser rein seelischen, sogenannten rhetorischen Lyrik „der eigentliche Stoff der künstlerischen Tätigkeit" die Sprache sein, während in der metaphorischen sie nur das Werkzeug ist. Darnach müfste

man doch notwendig schliefsen, dafs die letztere die innigere, die Empfindung ausprägende, ja zum eigentlichen Stoffe der künstlerischen Tätigkeit stempelnde sein müfste, was freilich Harnacks Meinung ganz und gar nicht ist. Sondern im Gegenteil: die metaphorische wird ja durch die rhetorische Lyrik in den Schatten gestellt, da sie „die Empfindung nicht unmittelbar in das Wort umgeschmolzen" zeigt, sondern „ein anderer Prozefs dazwischen eingeschoben wird".

Genug. Diese ganze Scheidung in metaphorische und rhetorische Lyrik verwickelt in Widersprüche aller Art. Es bleibt von dem Begriff rhetorisch nichts mehr übrig, wenn man ihn vom deklamatorischen Pathos zur schlichten, bildlosen Ausdrucksweise verflüchtigen will.

Deklamatorisch ist nun aber nimmermehr, was Goethe singt; es sind auch nicht blofse Worte, sondern es ist in Worte gegossene Empfindung. Und dabei soll die Phantasie nicht „vermitteln"!?

„Bilde, Künstler, rede nicht!" Dies Wort unseres gröfsten Liedesmeisters gilt in hohem Grade von dem Lyriker. Und wenn wir dem Sinne dieses Wortes tiefer nachgehen, gelangen wir zu der Kernfrage des lyrischen Schaffens überhaupt und zu dem Differenzpunkte, der, auch abgesehen von der Terminologie, mich von Harnack und erst recht von Bruchmann, Meyer und Werner scheidet. Doch dazu bedarf es, ein wenig weiter auszuholen. —

Als physisch-psychische Wesen kommen wir darüber nicht hinaus, dafs wir das Verhältnis von Innerem und Äufserem zum Weltprinzip machen, es von unserem geistig-leiblichen Mikrokosmos auf den Makrokosmos, als auf eine durchgeistigte, beseelte Welt übertragen. Die Poesie vor allem ist aber nun ein Spiegelbild des Lebens und zwar jenes Bezuges zwischen dem Menschen und den Aufsendingen. „Wir wissen", sagt Goethe (Spr. 717), „von keiner Welt, als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist." Und welche Kunst bietet diesen Abdruck intimer als die Poesie? —

Das Schöne überhaupt beruht auf der geheimnisvollen Durchdringung von Innerem und Äufserem: in der Natur auf dem Ringen einer schöpferischen Kraft nach immer höherer und reinerer Entfaltung, in der Kunst auf der Verschmelzung von Idee und Wirklichkeit, Phantasie und Leben. Alles künstlerische Schaffen ist im weitesten Sinne A u s s t r a h l u n g des i n n e r e n Lebensgefühls, Umbildung der inneren und äufseren Eindrücke durch die Phantasie und somit auch Synthese von Innerem und Äufserem, eine Übertragung des Geistigen

auf die Welt, und insofern im weitesten Sinne selbst metaphorisch. „Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen", sagt Goethe (Spr. 903), „ist eine aus dem Inneren am Äufseren sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läfst. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung giebt."

Alle Kunst ist sinnlich wahrnehmbar gewordener Geist. Die Spiegelungen der Aufsenwelt in den Sinnen und in der Phantasie, d. h. also die äufseren Wahrnehmungen und das innere Erleben mannigfachster Art im eigenen Herzen, klingen zusammen und werden Wort in der Poesie. Das Lebensgefühl ist so stark und mächtig: es mufs ausströmen, austönen in Klang und Wort und Bild, und in diesem Ausgestalten des Innenlebens ist alles künstlerische, also auch das dichterische Schaffen beschlossen. Am trefflichsten giebt auch hierüber wieder Goethe Aufschlufs. Er sagte zu Eckermann (6. Mai 1827): „Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke, sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dafs andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen".

Eine solche Synthese von Geist und Welt wäre undenkbar, wenn nicht Menschenseele und Aufsenwelt (die leblose Natur) gleichsam auf denselben Ton gestimmt wären, sei es nun, dafs wir dieses Postulat metaphysisch dahin formulieren wollen, dafs das Lebende und Leblose als Ausflufs desselben göttlichen Urgrundes anzusehen ist, oder dafs wir die Welt als nichts anderes als unsere Wahrnehmungen und Vorstellungen hinstellen, d. h. als hindurchgegangen durch das Medium unserer Sinne und umgebildet in unserem Geiste nach dessen Gesetzen. In der Poesie strömt das Lebensgefühl auf die Aufsendinge über und gestaltet diese zu einem anschaulichen harmonischen Bilde um, denn

> Wodurch bewegt der Dichter alle Herzen?
> Wodurch besiegt er jedes Element?
> Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
> Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?

Mit Geist, mit seinem Seelenleben, mit seiner Stimmung mufs er die Welt durchhauchen, und er wird die Elemente besiegen, die Natur menschlich deuten, ihr Leben und Sprache leihen und den Ein-

klang zwischen sich und der Aufsenwelt herstellen, dessen lautliches Widerspiel die poetische Naturbeseelung, die intimste Metapher, ist, wie wir früher sahen. Aber auch in der Sprachschöpfung überhaupt ist die Metapher der deutlichste Ausdruck jenes Weltprinzipes des Inneren und Äufseren, nicht blofs — wie Geibel singt:

> O Wunder sonder Gleichen, wie im Laut
> Sich der Gedanke selbst das Haus gebaut! . . .
> Nicht Willkür schuf das Wort, sonst wär' es hohl;
> Es ist des Geistes notwendiges Symbol,

und wie die Vorzeit das wunderbare Zeichen dieses sichtbar gewordenen Geistigen „rûna, ein Geheimnis“ nannte, sondern weil tatsächlich jedes Wort für das Geistige in seiner Wurzel ein Tropus, also metaphorisch ist. Wir sind eben, wie die ganze Welt in ihren Erscheinungen und in deren Grunde, trotz aller Zwiespältigkeit einheitlich, und so spiegelt auch das Einzelne, und sei es nur ein Wort, das Ganze d. h. unser physisch-psychisches Wesen wieder. — Immer wird in der Poesie etwas Inneres durch Wort und Klang versinnbildlicht, wie in der Sprache, und so ist im weitesten Sinne alle Poesie metaphorisch: ein Wortwerden der Empfindung und des Gedankens, eine Ineinsbildung des Inneren und Äusseren. Nehmen wir also dies Wort im weitesten Sinne, wie Harnack versuchte, so trifft es auf alle Dichtung zu und schliefst seine sogen. rhetorische Lyrik mit ein. Auch ist nicht nur das Gedicht metaphorisch, das von Metaphern wimmelt, wie Harnack u. d. a. anzunehmen resp. mich zu verstehen scheinen, sondern „es giebt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger Tropus ist“, wie Goethe (Spr. 235) sagt, das ist alle jene Dichtung, in welcher der Dichter sein Empfinden und Denken auf einen anderen überträgt, diesen gleichsam zu seinem Mundstück macht, ja nicht genug, auch diejenige, in welcher er das Empfinden des anderen zu seinem eigenen macht, so dafs er sich selbst vergifst und jener nur aus ihm spricht kraft jener künstlerischen, metaphorischen Phantasie. Und dieser Prozefs ist doch nicht gar weit von jenem entfernt, der bei dem einzelnen Worte, der Metapher im engeren Sinne, wirksam ist, den Aristoteles definiert: *(ἡ μεταφορά) ἐστιν ἀπὸ τοῦ κυρίως δηλουμένου πράγματος ἐφ' ἕτερον μετενηνεγμένη κατὰ τὴν ἀμφοῖν ἀνάλογον ὁμοιότητα.*

Es ist also eine Dichtung durchaus metaphorisch, ohne eine einzige Metapher zu enthalten; trotzdem bleibt diese immer das treueste Widerspiel jenes inneren Vorganges der Verschmelzung des Inneren und Äufseren, der Vertauschung des Ichs mit dem Du, der Vergeistigung der Aufsenwelt und der Versinnlichung der Innenwelt.

Wie ist nun aber im Einzelnen gerade die Lyrik auf diesem Weltprinzip des harmonischen Verhältnisses von Innerem und Äufserem zu gründen?

Es gehört zu den ewigen grofsen Problemen, wie die Empfindung Wort wird, denn alles Schöpferische ist in seiner Wurzel ein Rätsel; und so bleibt auch unerforschlich, wie der seelische Stimmungsinhalt im Klang des Wortes sinnlich wahrnehmbar wird.

Jedenfalls aber — denn mehr als umschreiben können wir bei den Grundproblemen überhaupt nicht — ist das Wort als Träger der Empfindung Ausstrahlung des Lebensgefühls wie der Jubelruf oder der Klageschrei oder wie das Schmettern und Tirilieren des Vogels.

Und woher stammt der Rhythmus? — Vischer weist schon auf den rhythmischen Schlag unseres Herzens, auf das Pochen des Pulses, auf die Regelmäfsigkeit des Atmens, auf die Symmetrie in allem Organischen u. s. w. hin. Es stehen eben immer Äufseres und Inneres in Wechselbeziehung; wer will überhaupt trennen, was wir den Dingen leihen und was in ihnen objektiv, als die Ursache unserer Eindrücke, liegt, und wer mag unser Wohlgefallen am Harmonischen und Rhythmischen, wo es uns auch begegnet, anders als durch die Harmonie und den Rhythmus erklären, den wir an und in uns selbst wahrnehmen?*) Hier liegen die Wurzeln für den Schönheitsbegriff, also auch für das Schöne des Wortes in seiner rhythmischen Bewegung.

Der einfachste Rhythmus wird durch die Wiederholung desselben Wortes hervorgerufen, wie so oft im Volkslied: „O Tochter, liebe Tochter mein . ., O Mutter, liebe Mutter . ., O Reitknecht, lieber Reit-

*) Ich finde also durchaus nicht, wie mein freundlicher Rezensent (Litterar. Centralblatt 1892, no. 8) meint, „das Ästhetische in der Beschaffenheit der Dinge selbst", sondern es heifst in meiner Schrift über „das Associationsprinzip und den Anthropomorphismus in der Ästhetik" (Leipzig, Fock 1890), in welcher ich die Fechnersche Association durch Weiterbildung Vischerscher Gedanken tiefer abzuleiten und zu begründen suche, unter dem Postulate der Einheitlichkeit von Geist und Welt, S. 15: „Uns würde jedenfalls die gesamte Welt mit ihren mannigfachen Formen ein ungeordnetes Ganzes, ein buntes Bild von allerlei sich kreuzenden oder wirr neben einander herlaufenden Flächen, Körpern und Linien sein, wenn nicht zwischen unserem empfangenden Geiste und den aufgenommenen Wahrnehmungen (beides ist nur begrifflich, durch Abstraktion zu trennen!) eine Responsion hergestellt werden könnte, wenn es nicht in der Beschaffenheit der Dinge selbst läge, dafs wir ihnen die Symmetrie und Harmonie, welche wir selbst physisch und geistig an uns und in uns tragen, beilegen könnten", und S. 19: „Wie unser Leib die Hülle eines Innern ist, so müssen wir auch in der gegenständlichen Welt die leblosen Dinge beseelt denken, und wenn es auch nur unsere Empfindungen bleiben, die wir ihnen unterlegen" u. s. f.

knecht mein“ oder „Es ging ein Knab spazieren — spazieren wohl in den Wald“ .. oder „Mufs i denn, mufs i denn zum Städtle 'naus, Städtle 'naus, oder My heart 's in the highlands, my heart is not here, My heart 's in the highlands a chasing the dar“ etc. etc. Wie aber ferner im Epos, im Märchen u. ä., bei der Wiederkehr derselben Handlungen oder Empfindungen oder bei Frage und Antwort dieselben Worte in behaglicher Breite, aus dem Prinzip der Deutlichkeit sowohl wie auch wohl aus rhythmischem Wohlgefühl, wiederholt werden, so ebenfalls oft im Volksliede z. B.: „Meine Mutter heifst Frau Ute, Ein' gewaltige Herzogin, Und Hildebrand der Alte der liebste Vater mein“, worauf der Alte entgegnet: „Heifst die Mutter Frau Ute, Ein' gewaltige Herzogin, Bin ich Hildebrand der Alte, Der liebste Vater dein“.

Auch werden die führenden Worte, wie im Chorgesang, wiederholt, z. B. in der skandinavischen Ballade „Ritter Stig“: „Der Ritter Stig geht in den Wald Und ritzt die Runen alsobald — Gebe die Herrin uns Urlaub. — Wald und ritzt die Runen alsobald. Mit der Rechten schenkt er Meth und Wein, Mit der Linken wirft er die Runen sein. — Meth und Wein, Mit der Linken wirft er die Runen sein“ u. s. f., und im weiteren Verlauf des Gedichts kehrt in der Erzählung des Mädchens (Str. 18—20), in direkte Rede umgewandelt, genau wieder, was Str. 9f. berichtet wurde, z. B.: „Regisa besuchte sein Lager zur Nacht, Er kehrte sich gegen die Wand mit Bedacht“ — „Sein Lager hab ich gesucht zur Nacht, Doch kehrt' er sich gegen die Wand mit Bedacht“ . . .

Dem Nachdruck aber und zugleich der Freude am Rhythmischen und dem antistrophischen Wechselgesang wird in der hebräischen Lyrik der sogen. parallelismus membrorum gedient haben. Es klingt durchaus antiphonisch, wenn es in dem Lobgesange Moses (II 15) heifst: „Das ist mein Gott, ich will ihn preisen. Er ist meines Vaters Gott, ich will ihn erheben . . . Herr, Deine rechte Hand tut grofse Wunder. Herr, deine rechte Hand hat die Feinde zerschlagen . . . Da das die Völker hörten, erbebten sie; Angst kam die Philister an. Da erschraken die Fürsten Edoms; Zittern kam die Gewaltigen Moabs an“ u. s. f. Solche Responsion der Gedanken ward dann bei den Hebräern die einzige rhythmisch-harmonische Form der gehobenen Sprache im Allgemeinen und der dichterischen im Besonderen, indem teils in einfacher Symmetrie derselbe Gedanke in anderen Worten wiederkehrt, (z. B. „Wasche mich rein von meiner Missetat und reinige mich von meiner Sünde“, „Denn deine Güte ist, so weit der Himmel

ist, und deine Wahrheit, so weit die Wolken gehen"), teils antithetisch („Der Gerechte wird ewiglich bleiben; des Gerechten wird nimmermehr vergessen. Wenn eine Plage kommen will, so fürchtet er sich nicht; sein Herz hoffet unverzagt auf den Herrn").

Während Babylonier und Assyrer dieselbe poetisch-rhythmische Form besitzen („Herr, meine Vergehungen sind viel, Grofs sind meine Sünden! Der Herr in seines Herzens Grimm häuft Schmach auf mich; Der Gott in seines Herzens Strenge überwältigte mich" u. s. f.), kennen die stammverwandten Araber keinen parall. membr.; rhythmuslose Sätze bilden auch in ihrer Poesie die Elemente, aber sie haben den Reim*).

In den antiken Hymenäen und Hirtenliedern, wie in moderner Volks- und Kunstpoesie begegnet der Refrain, zunächst als Ruhepause und Wiederholung für den Chor, sodann des rhythmischen Wohllauts und des Nachdrucks wegen. In dem italienischen Volksgesang haben wir in den rispetti, am Schlufs der 4—16 zeiligen Lieder, die zwei oder dreimalige Wiederkehr desselben Gedankens mit geringer Variation: ein Parallelismus, der diesen naiven Bekenntnissen, Klagen und Fragen einen träumerisch verklingenden, musikalisch hinwogenden Charakter verleiht**):

Caro amor mio, se'arrivato tardi:
Che cosa ci hai fatto per la via?
Ne son rivati tanti di quest'altri,
E te non ti vedero anima mia!

Se stavi un altro poco e non venivi,
Tu mi trovari muta di sospiri:
Se stavi un alto poco e non tornavi,
Tu muta di sospiri mi trovari.

Die Wiederholung desselben Wortes oder desselben Gedankens wird in alter wie in neuer Lyrik teils dem rhythmischen Wohlgefühl entsprungen sein, teils jenem natürlichen Gefühl, dafs das einzelne Wort für die Empfindung einen so tiefen Wert haben kann, dafs diese es gleichsam noch nicht loszulassen vermag, denn es ginge sonst zu schnell an der Seele vorüber, ja dafs es für sich allein kaum ausreicht, um die Schwere der Empfindung zu tragen, die Innigkeit auszudrücken; und so wird das denn wiederholt, wovon das Herz so besonders voll st. So singt auch Goethe: „Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe"***)! Und Storm im „Lied des Harfenmädchens":

*) Vgl. Westphal, Goett. Gel. Anz. 15. März 91, no. 6, S. 216.

**) Vgl. Paul Heyse, Italien. Dichter Bd. IV.

***) Vgl. diese Zeitschr. N. F. IV p. 267f. „Die Wiederholung als Urform der Dichtung bei Goethe" von Wold. Frh. v. Biedermann.

„Heute, nur heute Bin ich so schön; Morgen, ach morgen Mufs Alles vergehn! Nur diese Stunde Bist Du noch mein; Sterben, ach sterben soll ich allein". Und wie von Wohllaut und Innigkeit zugleich getragen ist die Wiederholung in dem herrlichen Oktoberlied, in den Zeilen: „Wir wollen uns den grauen Tag Vergolden, ja vergolden ... Ist doch die Welt, die schöne Welt So gänzlich unverwüstlich .. Wir wollen sie, mein wackrer Freund, Geniefsen, ja geniefsen". —

Die harmonische Ineinsbildung von Rhythmus uud Empfindung ist vor allem ein charakteristisches Merkmal der griechischen Lyrik. Wie organisch verwachsen erscheint der ruhig im Gleichmafs dahinströmende Hexameter mit der naiven Behaglichkeit und Anschaulichkeit des Epos, während die leise Umgestaltung des daktylischen Rhythmus in der zweiten Zeile (im Pentameter) eine gewisse Unruhe, durch das plötzliche Abbrechen, in die Elegie hineinträgt und diese schon dadurch vom Epos sondert. Doch noch auf mäfsig erregten Wellen des Gefühls schaukelt sich der Geist im Kahne der Betrachtung in der Elegie. Aber mit der wachsenden Subjektivität und Leidenschaft wird auch der Rhythmus immer bewegter; so in der alcäischen und sapphischen Strophe, so in den kühnen Rhythmen des Simonides und Pindar; und wie wundervoll schmiegen sich die kurzzeiligen jambischen Strophen dem tändelnden Inhalt der Anakreonteen an! — Aber auch bei den Meistern des mittelalterlichen Sanges, vor allem bei Walther, begegnet uns die organische Verschmelzung von Form und Inhalt; ich erinnere nur an „Frühlingssehnsucht" (Uns hât der winter geschadet über ál), wo der für die Betonung im Mittelhochdeutschen wenig angemessene daktylische Rhythmus ebenso wenig unbeabsichtigt ist für die Stimmung d. i. die Sehnsucht nach jener Zeit, in der die Mädchen den Ball werfen, wie die fünfmalige Wiederkehr desselben Reimes: „man glaubt den Ball zu sehen, wie er von Hand zu Hand fliegt", sagt Uhland. Und dieser hat selbst den Reim meisterhaft verwandt, besonders im „Glück von Edenhall", wo die letzte Silbe des Wortes „Edenhall" zum Magnete für die Reime geworden ist, indem von den fünf Versen jeder Strophe drei derselben stets auf „all" reimen. Vortrefflich klingen in ähnlicher Weise bei Storm Reim und Rhythmus und Inhalt zusammen in dem Liede: „Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen; Da sind von ihrem süfsen Schall, Da sind in Hall und Widerhall Die Knospen aufgesprungen."

Und nun gar bei Goethe: welch einheitliche Gebilde sind seine

schlichten, vierzeiligen Lieder ebenso wie die freien Rhythmen („Ganymed“, „Prometheus“ u. s. w.)! Da haben wir eine Kunst, die in ihrer organisch geschlossenen Entfaltung wirkt, wie die freie schöpferische Natur in Blumen- und Pflanzenwelt; da haben wir Gewordenes, nicht Gemachtes, da haben wir die Form als sichtbar gewordenen Inhalt, den Rhythmus als die Melodie des inneren Klingens und Singens. —

Doch der Rhythmus ist nur der äufsere Leib, den sich die Seele des Liedes schafft. Diese selbst ist die Stimmung, die Empfindung. Das A und das O für den Lyriker ist: „ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz“. Aber da die Poesie Synthese von Geist und Welt ist und alles geistige Leben auf den drei psychischen Momenten der Anschauung, des Vorstellens (Denkens) und des Empfindens beruht, so stuft sich die Lyrik auch nach ihnen ab, und derjenige wird ein grofser Lyriker sein, bei welchem die Empfindung Anschauung und Denken völlig durchdringt, bei dem Wort und Rhythmus von der inneren Melodie des Gefühls beseelt sind und die Vorstellungen wie die Anschauungsbilder von Empfindung durchströmt sind. Ein Lied, das nur durch Worte wirkt, was Harnack rhetorisch nennt, ist ebenso wenig ein Lied mehr, wie dasjenige, welches nur einen Gedanken wiedergiebt. Ganz Rhythmus, ganz Anschauung, ganz Empfindung: das sind die drei Faktoren, auf denen sich das echte lyrische Lied aufbaut. „Am vollendetsten erscheint mir das Gedicht“, sagt Storm, „dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergiebt, wie aus der Blüte die Frucht; der bedeutendste Gedankengehalt aber, und sei er in den wohlgebautesten Versen eingeschlossen, hat in der Poesie keine Berechtiguug und wird als ein toter Schatz am Wege liegen bleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat*).“ Es ist daher ganz vortrefflich,

*) Wenn R. M. Meyer in seiner o. a. Rezension tadelt, dafs ich mich zu sehr von Storms Dichtungsart und dafs Werner sich von derjenigen Hebbels leiten lasse, und dann emphatisch ausruft: „Nun vergleiche man Beider Resultate! Wir wollen Storms Art kennen lernen und Hebbels, wir wollen die metaphorische Poesie studieren und die metapherlose“, so übersieht er, dafs die Lyrik Storms verhältnismäfsig arm an Metaphern ist, aber aufserordentlich reich an Empfindungs- und Stimmungsbildern, während bei Hebbel die Reflexion, das Grübeln vorwiegt. Was kann daher bezeichnender — und ich meine verfehlter — sein, als wenn Werner als „klassisches Beispiel“ der Lyrik, als Grundlage

wie Veit Valentin kürzlich in seiner Abhandlung über „Poetische Gattungen“, in dieser Zeitschrift, die reflektierende Dichtung von der lyrischen und epischen absonderte, ganz zu schweigen von dem mir in der Tat unabweisbar erscheinenden Nachweise, dafs das Dramatische nur eine Form, keine Gattung der Poesie bezeichnet. — Als innerster Nerv der Lyrik mufs die Empfindung gelten; was episch-lyrisch (Ballade, Romanze und wie die Kunstausdrücke alle lauten, ohne viel zu besagen) und was metaphysisch-gedankenmäfsig oder didaktisch-lyrisch ist, bezeichnet nur Mischformen, keine reine Gattung. Das anschauliche, nachempfindbare Stimmungsbild, dessen ganze Seele Empfindung ist, so dafs das Aufsenleben von Innenleben erfüllt und durchdrungen, so dafs selbst der Sprachkörper gleichsam bis in die Fingerspitzen des Ausdrucks von Empfindung durchströmt und beseelt ist: das ist die reinste Form der Lyrik. Das ist die lyrische Synthese von Geist und Welt. —

Wie also der Rhythmus die Schwingungen der Saiten des Inneren wiedergeben soll, so fragt sich weiter zunächst, wie die Anschauung anschaulich (als Phantasiebild) und von Empfindung durchdrungen, und wie die Empfindung selbst anschaulich d. h. nachfühlbar im Liede dargestellt wird. Das Geschaute mufs ein Bild sein, ein klar gezeichnetes, das der empfängliche Leser nachschaffen kann. Schier greifbar mufs der Wald mit seinen lichtdurchflossenen oder sturmdurchbrausten Stämmen, mit seinem Vogelschall und seinem Blätterdach, mufs das Meer mit seinen sonnenglitzernden oder in wilder Wut sich türmenden Wellen, mufs die Stadt, das Schlofs mit seinen Zinnen, mufs der Mensch in seiner Freude und seiner Qual vor uns stehen. Kurz, die Einbildungs- und die Gestaltungskraft des Lyrikers wird am höchsten sein, wenn er ein anschauliches, empfindungdurchwehtes Bild des äufseren und inneren Lebens in seelisch (musikalisch) bewegter, rhythmischer Form, sei es mit oder ohne bildlichen (symbolischen, metaphorischen) Ausdruck, zu geben vermag. —

Suchen wir zur Bestätigung einige Proben in der Weltlitteratur! — Wählen wir, wie Harnack, Lieder der Sehnsucht, der Einsamen, Ver-

seiner Darstellung das frostige rein gedankenmäfsige Gedicht Hebbels wählt: „Wir Menschen sind gefrorene Gott-Gedanken, Die inn're Glut, von Gott uns eingehaucht, Kämpft mit dem Frost, der uns als Leib umgiebt, Sie schmilzt ihn oder wird von ihm erstickt — In beiden Fällen stirbt der Mensch!“ — Das ist Gedankenfabrik, wie Hebbels Tagebuch ein — freilich hochinteressantes — „Gedankenherbarium“, aber keine Lyrik.

lassenen! Es sind plastisch anschauliche und zugleich stimmungsvolle Bilder des äufseren und des inneren Lebens, die uns vor die Seele treten, wenn die gefangenen Juden im Heimweh klagen: „An den Wassern zu Babel safsen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten; unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind, denn daselbst hiefsen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein. . . Wie sollten wir des Herrn Lied singen im fremden Lande? Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meiner Rechten vergessen" u. s. f. oder wenn die Einsame im Hohen Liede der Liebe seufzt: „Ich schlafe, aber mein Herz wachet. . . Und da ich meinem Freunde aufgetan hatte, war er weg und davongegangen. Da ging meine Seele heraus nach seinem Wort. Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht. Es fanden mich die Hüter, die in der Stadt umhergehen, die schlugen mich wund: die Hüter auf der Mauer nahmen mir meinen Schleier. Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so sagt ihm, dafs ich vor Liebe krank liege", oder wenn das äolische Mädchen klagt: „Schon sank zu des Meeres Grunde der Mond. Der Sterne Schein Verblafst, und Stunde auf Stunde Verrinnt, und ich bin allein".

Anschauung und Empfindung, Plastik der Umrisse und die Melodie des Gefühls verschmelzen in einander, wenn Simonides schildert, wie des Akrisios Tochter, Danae, mit ihrem dem Zeus geborenen Sohne Perseus in einer Truhe treibt: „Als um den kunstgefügten Kasten nun der Wind erbraust' und die empörte Welle, Da sank sie hin in Angst, betränt die Wangen, Und schlang um Perseus' Nacken ihren Arm Und sprach: „O Kind, wie grofs ist meine Qual! Du aber atmest sanft im Schlaf und ruhst Mit stiller Säuglingsbrust in freudeloser Arche; Du leuchtest (als Götterkind), gebannt in eisengenietete Nacht und azurne Finsternis Und lässest ruhig über deinem dichten Gelockten Haar die Flut vorüberwandeln Und das Geheul des Sturmes, In deinem Purpurkleid, ein lächelnd Antlitz".

In unsern Volksliedern, wie zart wird die Situation gezeichnet, oft nur ahnungsreich angedeutet, während der innere Ton der Empfindung voll und deutlich hervorquillt wie z. B. in dem köstlichen „Ich hört' ein Sichlein rauschen, Wohl rauschen durch das Korn, Ich hört' ein Mägdlein klagen, Sie hätt' ihr Lieb' verloren" u. s. f. Wenn also irgendwo in der Lyrik, so gilt ganz besonders in jener Kunstlyrik, welche mit der Volkspoesie wetteifern will, indem sie sich in

die Stimmung eines verlassenen Mädchens, eines Hirten oder Bauern hineinfühlt, indem sie „ein Tropus, auch ohne Tropen“ zu sein sucht, das goldene Wort Goethes: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ Welch Hauch der Sehnsucht liegt über dem Goetheschen „Schäfers Klagelied“ und über der „Verlassenen“ von Moerike: „Früh, wann die Hähne krähen, Eh die Sternlein verschwinden“ u. s. f.! Situations- und Seelenbild rinnen in eins: man sieht die Ärmste im Flammenschein vor sich, mit dem tiefen Gram im Herzen, und wie ungezwungen, schlicht und echt strömt im Wort die Empfindung aus: „Plötzlich, da kommt es mir, Treuloser Knabe, Dafs ich die Nacht von dir Geträumet habe. Träne auf Träne dann Stürzet hernieder; So kommt der Tag heran — O ging' er wieder!“ Nicht minder köstlich ist „Agnes“: „Rosenzeit! Wie schnell vorbei — Schnell vorbei Bist du doch gegangen!“ Vischer sagt hierzu mit Recht: „Hier ist nichts zu deklamieren, keine Rhetorik, man mufs singen, sogleich singen, man hört schon innerlich die Töne des wehmutsvollen Refrains im Echo der Täler verklingen, so hinschwindend, so vergehend ... es ist eine totkranke Erinnerung an ein entschwundenes Glück; sie sagt es nicht, nur in abgebrochenen Lauten entbindet sich der Schmerz, aber sie ist es ... Wir sehen vor uns und hören diese tönende Gestalt der Unglücklichen, Sinn und Musik fallen in Eins, und unser ganzes Herz klingt und tönt sympathetisch mit“.

Es ist dagegen eitel rhetorische Deklamation, d. h. „lediglich Worte“ (nach Harnacks Ausdruck), „eine Art Bauchrednerei des Dichters und das Gerede einer von ästhetischer Bildung angewehten Bauerndirne“, wie du Prel sagt, wenn Geibel die Verlassene klagen läfst: ... „Durch alle Wipfel der Berghauch geht, Ich bin der Baum, der lautlos steht; Die Wasser rieseln so helle — Ich bin die vertrocknete Quelle — Die Treue, die Treue, darauf ich gebaut, Sie ist mit dem Schnee, von der Sonne zertaut. Wie Spreu vor dem Wind, so zerstiebet Meine Liebe, die dich geliebet“.

Man sieht, der Dichter kann recht metaphorisch sein, mit Metaphern und Vergleichen verschwenderisch spielen und doch arg rhetorisch sein!

Bei Martin Greif dagegen begleiten wir in dem Gedicht „Die Verlassene“ das verratene Mädchen durch ihre Tagesarbeit hin, empfinden mit ihr das Gedeute und Getuschle und Geblinzle der Leute, und wie malerisch und stimmungsvoll ist das Lied Paul Heyses: „Drunten auf der Gassen Stand ich, sein zu passen; Schlugen Nach-

tigallen An den Fenstern allen, Und ich blieb alleine Bei der Blitze Scheine, Bis die Nacht gewichen, Und da bin ich frierend heimgeschlichen. — Über meine Wangen 'Ist der Tau gegangen, Und nun lös' ich stille Meiner Locken Fülle. Dafs ein Sturm erginge, Sich darin verfinge, Mich zum Himmel trüge — Weit hinweg aus dieser Welt der Lüge!" Hier ist Alles Anschauung, Bewegung, Leben, Empfindung; nichts Gemachtes, nichts Deklamatorisches. Wir sehen die Sehnsüchtige dahin wandeln, voll Erwartung, wir sehen sie frierend heimschleichen mit ihrer getäuschten Hoffnung, und wir sehen ihr ins wunde Herz, wenn sie aufstöhnt in ihrem Weh und, wie im Volkslied das verlassene Mädchen so oft, sich hinwegwünscht, vom Winde getragen, aus dieser Welt der Lüge.

Und ist es nicht lauter Empfinden und tönt nicht schon in dem schlichten ergreifenden Wort die Melodie mit hindurch, wenn Storm „Elisabet" singen läfst: „Meine Mutter hats gewollt, den Andern ich nehmen sollt; Was ich zuvor besessen, Mein Herz sollt' es vergessen; Das hat es nicht gewollt. — Meine Mutter klag' ich an, Sie hat nicht wohlgetan; Was sonst in Ehren stünde, Nun ist es worden Sünde. Was fang' ich an" . . und dann der Schmerzensschrei am Schlufs: „Ach könnt' ich betteln gehen Über die braune Haid!" —

Wenn so der Dichter sich ganz in einen anderen versenkt, so soll er sich selbst darüber vergessen, ganz mit ihm verschmelzen. — Wir folgten in der Wahl der Belege bisher dem Beispiele Harnacks, der auch zwei Laute der Sehnsucht zur Illustration seiner Theorie über „metaphorisch und rhetorisch" wählte. Es mag jetzt nur noch genügen, an Uhlands dem Volke abgelauschte, echt naive Lieder „Schäfers Sonntagslied", „Des Knaben Berglied", „Des Hirten Winterlied" zu erinnern, um mit ihnen in Kontrast zu setzen den „Nachtgesang eines Hirten" von Leopardi. Der Hirte ist ebenso reflektiert und pessimistisch-rhetorisch wie der Dichter selbst, d. h. jene Metempsychose ist keine natürliche, sondern eine gemachte; der Künstler bildet nicht, sondern er r e d e t, wenn er also den Mann aus dem Volke sprechen läfst: „Was soll das weite Luftmeer, jener tiefe, Endlose Äther? Was bedeutet diese Gewalt'ge Einsamkeit? Und ich, was bin ich? . . Vielleicht wenn ich mit Flügeln Mich über Wolken schwingen Und einzeln alle Sterne könnte zählen Oder dem Donner gleich auf Bergen schweifen, Wär' ich beglückter, heller Mond dort oben. Doch irrt vielleicht der Sinn, der neidisch blickt nach

andern Losen hin. Vielleicht in Wieg' und Hürde, Und ob man niedrig sei, ob hoch erhoben, Ist allen gleich das Leben eine Bürde". —

Das Geheimnis der lyrischen Kunst ist die harmonische Verschmelzung („Der Einklang", wie Goethe sagt) von innerem und äufserem Erleben, von Geist und Welt, von Empfindung und Anschauung. Bleibt das Dichten im Wort verhalten so ist es rhetorisch! Es mufs Klang und Farbe in der Empfindung gewinnen. Am seltensten ist dies in der patriotischen oder politischen Lyrik zu finden. Diese ist so recht ein Tummelplatz der Deklamation geworden. Freilich ist es auch hier, wo es sich nicht um das Leben des Einzelnen im Besonderen, sondern um das Wohl des Allgemeinen, des Staates, des Vaterlandes handelt, doppelt schwierig, „vom Boden der blofsen Wirklichkeit" sich loszulösen und sich emporzuheben in das Reich der Innerlichkeit und jene mit dieser zu durchdringen. Werfen wir unter diesem Gesichtspunkt einen kurzen Blick auf die Geschichte des politischen Liedes! —

Im antiken Staatsleben fühlte sich zunächst der Einzelne nur als Glied des Ganzen und sonderte sein individuelles Empfinden nicht von dem der Gemeinde ab. So begegnen uns bei Kallinos und Tyrtaios allgemein gehaltene Ermahnungen zur Tapferkeit: „Denn schön ists für den Tapfern, im vordersten Gliede zu fallen, Wenn er, den Seinen ein Hort, kämpft für den heimischen Herd". Auch Solon entwickelt mehr sein Programm und macht Recht und Billigkeit und Mut zur Pflicht, als dafs sein persönliches Innenleben die Verhältnisse selbst durchdränge und meistere. Dies ist im hervorragenden Mafse bei Alkaios von Mytilene der Fall. Seine Lieder sind nicht Deklamationen, sind nicht graue Theorie, sondern frisches farbiges Leben; alles ist Gegenwart, Stimmung des Augenblicks. Aus den geringen Fragmenten, die wir haben, spricht ein feuriger Geist, schnell entschlossen, mit scharfem Wort und Schwert, treu seiner Partei, treu seinen Zielen und seinem Hasse. Die See und der Krieg sind die beiden Elemente, in denen er sich am wohlsten fühlt; unter dem Bilde des Meer-Sturmes, das aber des realen Untergrundes und echter Empfindung nicht entbehrt, schildert er die Wirren des Staates; den Kriegsgott Ares, den Würger, der Feinde Schrecken, nennt er seinen vertrauten Freund, und wir folgen ihm in seinen Prunksaal, den er jenem zu Ehren in einen Waffensaal umgewandelt hat. — In den patriotischen Liedern des Theognis bricht auch nicht selten wahres Empfinden hindurch; so, wenn er dem bitteren Heimweh die

Worte leiht: „Wohl begrüſst' ich dereinst Siziliens prangende Fluren Und des Euböergestads üppiges Traubengefild; Sparta sah ich, die glänzende Stadt am beschilften Eurotas, Und wohin ich auch kam, ehrten sie freundlich den Gast. Aber die Sehnsucht nicht in der Brust mir konnt' es beschwicht'gen, So vor jeglichem Land war mir das heimische süſs".

Glänzende Lyrik bietet uns der gröſste politische Sänger der Griechen im Zeitalter der Perserkriege, Simonides von Keos. Voll Erhabenheit der Diktion ist besonders das Epigramm auf die bei den Thermopylen Gefallenen: „Die ihr erlagt an den Thermopylen, Im Tode gewannt ihr das herrlichste Los! Ein Altar ist das Grab euch, Gedächtnis die Trauer Und die Klage Triumphlied". Wie wirkungsvoll sind hier die Antithesen, und wie schön, wie anschaulich wird die Unvergänglichkeit des Ruhmes geschildert mit den folgenden Worten: „Dies Heldenmal deckt nimmer das Moos mit Vergessenheit zu, Noch tilgt es die Allverderberin Zeit, Denn es wohnt ja mit euch im dunkeln Gewölb Der Ehrenhort des Hellenengeschlechts, Mit euch Leonidas, Spartas König, Der das leuchtende Vorbild männlicher Tat Und unsterblichen Ruhm uns nachlieſs".

Ich weiſs nicht, ob nicht diese Ruhmeshymne des antiken Freiheitssängers dem modernen italienischen, Leopardi, vorgeschwebt hat, der da „An Italien" die Worte richtet: „Eh wird ins Meer gestürzt der Sternenreigen Auslöschend in der Tiefe Schlund verzischen, Bevor der Nacht zum Raube So heller Ruhm verblaſste . . Eur' Grab ist ein Altar". —

In der römischen Poesie ist so recht die Rhetorik zu Hause, auch in der politischen Lyrik. Selbst der begabteste und einzig-originelle Lyriker, Catullus, vermag in dieser nicht zu einem harmonischen Einklang zu gelangen; es sind galligbittere Invektiven, welche er gegen Caesar und dessen Günstlinge schleudert; ein Stoſsseufzer des Augenblicks, voll tiefer Entrüstung über die schlimmen Zeiten, sind die Zeilen: „Was säumst du noch, Catullus? Warum stirbst du nicht? Im Prätorstuhle sitzt der Kielkropf Nonius, Meineide schwört beim Konsulat Vatinius: Was säumst du noch, Catullus? Warum stirbst du nicht?" —

Bei Horaz haben wir nur selten den Eindruck, daſs es lediglich die Empfindung ist, welche das übervolle Herz in Worten ausströmen läſst; auch in seinen politischen Oden deklamiert er, und wenn es auch Worte heiligen Zornes sind, in die er ausbricht, wie z. B. in der Epode: „Wohin, wohin ihr Rasenden? Warum liegt die Faust Schon

wieder euch am Heft des Schwerts" u. s. f. — Bei Statius und Martialis sind Servilismus und Rhetorik, bei Juvenalis Pessimismus und Rhetorik im Bunde und ertöten das Lyrische. —

Auch im deutschen politischen Liede können wir deutlich unterscheiden, was die Empfindung schafft und was eitel Deklamation ist. Das Ludwigslied aus dem 9. Jahrhundert ist nach Scherers treffendem Ausdruck ein „Leitartikel, ein wohlgefülltes Weihrauchfaſs, geschwungen vor dem gottbeschützten Königtum"; die Spielmannsdichtung des 10. Jahrhunderts enthält anekdotenartige historische Lieder epischen Charakters. Das erste deutsche, echte politische Lied ward in der Seele Walthers geboren, d. i. ein Stimmungsbild, aus einer leidenschaftlich erregten, von Patriotismus und von energischem Parteigeist durchglühten Mannesseele. Das ist keine Deklamation über geschichtliche Ereignisse, keine Übertragung der Historie in die Poesie, sondern es ist das Lied, das aus dem Busen quillt, das Freiheit, Manneswürde, das Vaterland und Bürgerehre zum Gegenstande kürt, weil das Herz voll davon ist und weil wie das Atmen und Sprechen oder der schmerzvolle Schrei, so auch das Hervorbrechen der Empfindung in Wort und Vers elementare Notwendigkeit für den schöpferischen Genius ist. Und das war Walther, und er hatte ein Herz in der Brust, in dem die Flamme heiliger Vaterlandsliebe loderte; und er hatte die Gottesgabe, die Kunst, zu sagen, was er leide. Unsere volkstümlichsten patriotischen Lieder „Deutschland, Deutschland über alles" und „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" sind abgelauscht dem Liede Walthers „Lande hab' ich viel gesehn", das ein so reines Empfinden und eine so warme Heimatliebe atmet. Und so flogen denn seine Lieder durchs Land; was er sang, ward nachgesungen; und wo er redet wider Papst und Kirche oder wider den kargen Fürsten, da wirkte es „wie eine Broschüre, die jedermann liest, oder wie eine glänzende Rede, die alle Zeitungen unverkürzt abdrucken". — Im 13. Jahrhundert ist das politische Lied nur ein (immer bitterer) Nachhall der Waltherschen Muse, im 14.—16. herrscht das volkstümlich historische Lied; es ist episch oder auch nur gereimte Prosa. Erst in Ulrich v. Hutten ersteht ein ebenbürtiger Geist voll Tatendrang und Glaubenskraft: „Wiewohl mein fromme Mutter weint, Da ich die Sach' hatt g'fangen an: Gott will sie trösten, es muſs gahn — Ich hab's gewagt", und nicht minder im Kirchenliede Luthers. — Zwischen Luther, Hutten und der Blüte unserer Litteratur liegt der 30 jährige Krieg, der die Geiſsel über unser armes Vaterland schwang

und es an den Rand des Verderbens brachte. Das Lied der Zeit, wenn es erklingt, ist ein trostloses Klagen; und dann mufste erst durch Verkünstelung und Schwulst, durch Tändelei und Manier hindurch der Weg zum Liede wieder gefunden werden; und hausbacken genug nimmt sich solch Sänger aus, auch wenn er dem Tyrtaios nacheifert und einen Helden wie Friedrich den Grofsen feiert; doch mit seinem rhetorischen Pathos schlug er durch, der biedere preufsische Grenadier, Joh. Ludwig Gleim. Der Bardengesang wollte die nationale Urpoesie der Deutschen wiederherstellen, aber erzeugte nur eine unnatürliche Ausartung des politischen Liedes. Klopstock fand daneben auch den echten Empfindungston, z. B. wenn er das deutsche Mädchen singen läfst: „Mein gutes, edles, stolzes Herz schlägt laut beim süfsen Namen Vaterland“ und wenn sein „Kriegslied“ anhebt: „Der Feind ist da, die Schlacht beginnt“. . . Das sind Zeilen voll Anschauung, Feuer und Leben. — Schillers Reiterlied ist, wie seine ganze Lyrik, rhetorisch und pathetisch. Goethe gofs seine patriotische Gesinnung, die ihm trotz seines weltbürgerlichen Sinnes nicht fehlte, nicht in Lieder, sondern in ein Epos, indem er in Hermann prophetisch den Landwehrmann von 1813 schilderte, dessen Empfinden Ernst Moritz Arndt dann den glühendsten Ausdruck verlieh, in einer Beredsamkeit des Herzens, welche auch das Rhetorische in die flammende und zündende Begeisterung auflöst. Hart wie Stahl war sein Wort, schwerflüssig im Verse; herb und streng seine Rede; frisch und kräftig wie die Wogen, die seine Heimatinsel umspülen, sein Denken und Empfinden; und inniger und treuer ist nimmer vom Vaterlande gesungen worden als von diesem nordischen Recken. Doch den Stempel des Momentes, die Frische des farbigen Lebens, überall Empfindung und Bewegung tragen die Lieder Theodor Körners. Da pulsiert der volle Schlag eines starken, jugendlichen Herzens („Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein“, „Ahnungsgrauend, todesmutig bricht der grofse Morgen an“, „Die Wunde brennt, die Lippen beben“ u. s. f. u. s. f.). Das ist politische oder kriegerische Gelegenheitsdichtung im besten Sinne.

In der Revolutionslyrik ward zu sehr vergessen, dafs das Lied Empfindung darstellen, dafs es die Wirklichkeit von dem Boden des Alltäglichen und Trivialen loslösen und in die Sphäre der Phantasie emporheben, dafs es nicht abstrakt, nicht Tendenz*) bleiben darf.

*) Vischer sagt Krit. Gänge S. 285: „Wo alle Gedanken und Gefühle sich auf einen Zweck spannen, der erst erreicht werden soll, da wird aus der Poesie blofse Rhetorik“.

So überwiegen denn auch Rhetorik und künstliches Pathos, vor allem bei Beck und Herwegh; die Politik ist ganz nebelhaft; immer dasselbe Thema wird variiert; am meisten liedmäfsig ist noch das „Reiterlied" („Die lange Nacht ist nun herum") und voll Wucht „Der sterbende Trompeter" und der „Aufruf" („Reifst die Kreuze aus der Erden"). Prutz, Dingelstedt, Hoffmann v. Fallersleben, Freiligrath u. s. w. bieten wohl manchen trefflichen Stofsseufzer über die Not der Zeit, doch meist ist es „Zeitungsstil, in Musik gesetzt", sind es Deklamationen „vom Völkerfrühling", „vom brechenden Sonnenauge der Freiheit", „vom blutigen Morgenrot der Zukunft" u. s. f.

Aber aus den Tagen der deutschen Kämpfe wider dänische Fremdherrschaft in Schleswig-Holstein haben wir einige ergreifende Lieder Theodor Storms, die nicht anders, als mit dem Herzblut echtester Empfindung geschrieben sind. Da steht er — denn immer ist die Situation klar umrissen und die nachempfindbare „Gelegenheit" die Mutter seiner Lyrik, auch seiner politischen — auf dem Meeresdeich: „Und jauchzend liefs ich an der Wehr Den Wellenschlag die grimmen Zähne reiben, Denn machtlos, zischend schofs zurück das Meer — Das Land ist unser, unser soll es bleiben". Aber tiefes Weh um die verratene Vaterlandsehre pulsiert in den Liedern aus dem Jahre 1850: „Und schauen auch von Turm und Tore Der Feinde Wappen jetzt herab" und „Mit Kränzen haben wir das Grab geschmückt, Die stille Wiege unsrer jungen Toten"; und dann, als die Dänen im Januar 1851 auf dem Kirchhofe zu Husum ein Denkmal errichteten mit der Inschrift: „Den bei der heldenmütigen Verteidigung von Friedrichstadt im Herbst 1850 gefallenen dänischen Kriegern, geweiht von Husums Einwohnern", entringt sich ihm der Klageruf: „Sie halten Siegesfest, sie ziehn die Stadt entlang; Sie meinen Schleswig-Holstein zu begraben; Brich nicht, mein Herz! Noch sollst du Freude haben: Wir haben Kinder noch, wir haben Knaben, Und auch wir selber leben, Gott sei Dank!" Blutenden Herzens nahm er Abschied von seiner Heimat 1853; es ist eines seiner schönsten Lieder, das die Stimmung dieses schweren Tages wiederspiegelt, jenes tiefpackende: „Kein Wort, auch nicht das kleinste, kann ich sagen" u. s. f. — Wir sehen: Der Gegensatz des Rhetorischen ist die echte, einfache Empfindung, ausgeprägt im schlichten Wort. Der echte Lyriker dichtet schon in der Anschauung, er schafft Bilder vor die Seele des Lesers, nicht blofs Worte mit noch so schönem Prunk. Ich mufs in der Phantasie nachschaffen können, was an lebensvoller Wirk-

lichkeit der Dichter hinstellt, und nachempfinden können, was er aus seinem Innern hervorströmen läfst. Nicht deklamieren wie der Rhetoriker darf der Lyriker, sondern er mufs singen, nicht mit dem Kopfe dichten, sondern mit dem Herzen.

Die Anschauung mufs von Empfindung beseelt sein. Wir sahen es an einer Reihe von Liedern der Sehnsucht aus alter und neuer Zeit, wir sahen es an einem knappen Abrifs der Geschichte des politischen Liedes. Nur kurz möchte ich noch das Gebiet streifen, wo die Durchdringung von Geist und Welt, von Innerem und Äufserem, wo die Beseelung der Anschauung mit Empfindung am greifbarsten hervortritt: die Naturlyrik. Dafs diese in hervorragendem Mafse metaphorisch oder symbolisch ist, liegt in der Sache selbst begründet. Das Seelische fliefst auf die Natur über, und sie beginnt „geistig zu blicken", Stimmung zu atmen. Wie anheimelnd weifs die veilchenlockige Sappho Herz und Natur in wundersamen Rapport zu setzen mit den Zeilen: „Ringsum rauscht aus der Höhe die Kühle des Regens durch der Quitten Gebüsch, und von den blinkenden Blättern rieselt Schlummer herab". Wir sehen sie hinauslehnen, die Dichterin mit den träumerischen Augen, hinausblicken in die mondhelle Nacht, leise rührt der Wind die Zweige, leise rauscht der Regen herab — „es ist wunderbar, wie das uns träumen macht" *κῶμα καταρρεῖ.* Und wenn Catullus sein heimatliches Sirmio wiederbegrüfst, so rinnt aus seinem übervollen, freudebegeisterten Herzen die Wiedersehenslust auch auf die Landschaft über, und er jubelt: „Ihr alle, freut euch, meine muntren Seewellen. Und was daheim vor Wonne jauchzen mag, jauchze!" — Umgekehrt, empfindet Ibykos den bitteren Kontrast zwischen der Stimmung in der Natur und der seines Herzens, da der Frühling draufsen lacht, während Kyprias wilder Sohn wie thrakischer Wintersturm die Grundvesten seines Herzens erschüttert, wie ein moderner italienischer Dichter, Maria Ricci Paternò Castello klagt: „Die Sonne funkelt auf grüner Halde, Von jungen Veilchen duftets im Walde, Von Zweig zu Zweigen sich Vögel schwingen . . . Komm, lafs uns singen! . . Der Frühling lächelt in jungen Scherzen, Und mir nagt heimlich ein Gram am Herzen. Ich fühl's, der Tod will ein Ende machen . . Komm, lafs uns lachen!" Und Leopardi: „Nun steigst du aus dem Meer, das unser Blut Gefärbt, du klarer Mond, Die ruhelose Nacht, das Feld zu grüfsen, Das auson'scher Kraft Verderblich ward . . Und du bleibst still und klar?" . . Aber wie im politischen Liede das rhetorische Pathos, die Deklamation, den reinen Eindruck

des Lyrischen hemmt oder gar die Lyrik zur gereimten und versifizierten Kammerrede herabdrückt, so in der Naturlyrik die Reflexion, aus der allerdings im Grunde auch die Rhetorik, die Sprache des Kopfes im Gegensatze zur Sprache des Herzens, stammt. Es beruht auf Reflexion, wenn Horaz (IV, 7) beim Schwinden des Schnees, beim Grünen des Grases und Laubes im Lenze an die Vergänglichkeit gemahnt und zu dem allgemeinen Satze geführt wird: „Schatten nur sind wir und Staub.“ Das mutet uns herbstlich an; und aus krankem Herzen scheint uns emporzusteigen, wenn Lenau die Zeilen: „Die Bäume blühn, Die Vöglein singen, Die Wiesen bringen Ihr erstes Grün“ . . schliefst: „Und Frühlingssingen Mich traurig macht“ oder wenn er wehmütig fragt: „Welkt die Rose, kehrt sie wieder; Mit den lauen Frühlingswinden kehren auch die Nachtigallen: Werden sie dich wieder finden?“ Es ist gesunder und — deutscher, wenn Walther nur eins noch schöner als den spielenden Sonnenschein, als den Maienmorgen mit Vogelschall (ez ist wol halb ein himelrîche) findet, nämlich ein edeliu schoene frouwe reine, wenn Uhland jubelt: „Die linden Lüfte sind erwacht — nun mufs sich alles wenden“, gleich jenem Dithyrambus der Natur und Liebe bei Goethe: „Wie herrlich leuchtet die Natur . . Es dringen Blüten aus jedem Zweig . . Und Freud' und Wonne aus jeder Brust. O Erd', o Sonne, O Glück und Lust! O Lieb', o Liebe“ . . Dagegen mit den herbstlichen Wolken harmoniert die Trauer um verlorenes Glück, um die Vergänglichkeit. Da fragt der Dichter mit Recht, wie Wilhelm Jensen: „Es treibt sein ewiges Spiel der Wind; Wie lang werd' ich noch bleiben?“ oder Martin Greif: „Es dringt hervor wie leise Klagen, Die immer neuem Schmerz entstehn, Wie Wehruf aus entschwundnen Tagen, Wie stetes Kommen und Vergehen“ . . („Herbstgefühl“). In diesem schönen Gedichte bildet die lyrische Seele nichts anderes als der Einklang zwischen Natur und Geist, jener Reflex, der von diesem auf jene fällt und wieder zurück sich schlingt ins tiefempfindende Herz. Es grenzt aber schon an Rhetorik, wenn Karl Gerok „Herbstgefühl“ dichtet: . . „An der letzten Rose löset lebenssatt Sich das letzte lose, Bleiche Blumenblatt. Goldenes Entfärben Schleicht sich durch den Hain; Auch Vergehn und Sterben Däucht mir süfs zu sein“. Wie frostig verstandesmäfsig, gleich jener Sentenz des Horaz, mutet uns dies „däucht mir“ an, und Storm hat Recht: ein „pulsloser“ Ausdruck kann den Eindruck des ganzen Gedichtes verderben; besonders das Stimmungsbild in der Naturlyrik mufs wie hingehaucht sein, wie ein Seufzer,

der sich der freud- oder leiderfüllten Brust entringt. Licht und klar und empfindungdurchtränkt mufs die Anschauung sein, wie bei Goethe, Uhland und Mörike*), nicht von rhetorischem Pathos wie bei Klopstock, nicht von Effekthascherei wie bei Heine, nicht von Zerrissenheit und Reflexion durchsetzt wie bei Lenau und Leopardi. Und nur dasjenige ausgeführte nnd selbständige Naturbild hat in der Lyrik seine Berechtigung, das vom Reflex des Geistigen überstrahlt ist, wie Goethes „Gleich und Gleich", Heines „Lotosblume" und „Fichtenbaum", Storms „Abseits" u. a. Es mufs das Geistige durch den erhabenen Schleier des Natürlichen, in wunderbarer Synthese hindurchschimmern wie in „Mohamets Gesang", Lenaus „Sturmesmythe", Shelleys „Die Wolke" und „Der Westwind" u. a. Es mufs so heimliche Symbolik walten wie in dem köstlichen Sommerliede Storms („Juli"): „Klingt im Wind ein Wiegenlied, Sonne warm herniedersieht, Seine Ähren senkt das Korn, Rote Beere schwillt am Dorn, Schwer von Segen ist die Flur — Junge Frau, was sinnst du nur?" — Und worin liegt hier der wunderbare Reiz dieser wenigen Zeilen? Ist es nicht wiederum das Zusammenrinnen von Anschauung und Empfindung? Ist es nicht die feine Natursymbolik? Wie zart schlägt die Beseelung in der ersten Zeile an, und wie wirft die Schlufszeile ihren seelischen Reflex auf die vorangegangenen, und wie duftig ist das holde Geheimnis des Weibes angedeutet, wie ungleich zarter als in Goethes Venezian. Epigr. 102! Die durchgeistigende Synthese von Menschenseele und Aufsenwelt umfliefst die von melodischem Wohllaut (man beachte die Alliteration und die Assonanz der 1. Zeile) getragenen Verse. — Innige Sympathie ist das Verhältnis des Dichters zur Natur von der Sappho Zeiten her; ihr entladen sie ihr Weh; zu ihr reden sie wie zu einer Freundin, einer gütigen, milden Mutter, wie (um nur ein Beispiel zu geben) so rührend schön Meleager für die Geliebte betet, die er ins Grab hat senken müssen: „Aber vernimm du, Erde, mein Flehn, allnährende Mutter, Drücke das zarte Gebild leis an die liebende Brust." Und so mahnt auch der moderne Dichter: „Sag nichts den Leuten, wenn dein Herz dir blutet! Geh lieber in den tiefen Wald und weine . . Sieh, die Natur Ist mitleidvoll, wenn sich dein Herz entsiegelt, So dafs sie, wissend nichts vom eignen Leide, Nur deine Trauer widerhallt und spiegelt. Natur ist Sympathie" . . —

---

*) Vgl. meinen Aufsatz: „Die Naturlyrik L. Uhlands und E. Mörikes" Ztschr. f. deutsch. Unterricht, 1891, S. 822 ff.

Und diese Sympathie breitet ihren duftigen Schleier, gewoben aus metaphorischer Symbolik, über die Wirklichkeit, indem sie den schönen Schein einer höheren (geistigen) Welt auf sie ausgiefst, oder zaubert ein Gegenbild für das in der Seele Lebende herauf. Aber Einfachheit, Harmonie, Naturwahrheit (alles das ist die Umschreibung für Schönheit) mufs die Bildlichkeit durchdringen. Das dichterische Schaffen mufs in der Naivität und Unmittelbarkeit der Anschauung und des Empfindens wurzeln; der Rhetoriker schafft Worte anstatt Bilder, redet, um zu reden, anstatt dafs allein die Empfindung ihm die Zunge löst, und vermag mit dem Glanz und Prunk der Diktion doch nicht die Hohlheit und das Gesuchte des Inhalts zu verbergen, wie z. B. Freiligrath in seinen Wüstenbildern, wo das fremdartige Kolorit und die rhetorische Sprache so Manchen über das Forcierte und Unwahre täuschen; aber auch die Anschauung allein ist tot, wenn sie nicht von Empfindung durchströmt ist, wenn nicht der Bezug zur Welt des Geistigen das Naturbild verklärt, was so oft in den Gedichten Matthissons und Salis' fehlt.

Aber gleich dem Starren und Leblosen in der Aufsenwelt mufs auch das Gedankenmäfsige, Begriffliche, Abstrakte in ein Bild, in Anschauung und Empfindung aufgelöst werden.

Nicht darnach teilen wir die Lyriker ein, ob sie in Metaphern oder in unbildlicher Rede dichten, sondern ob sie mit dem Herzen oder mit dem Kopfe, mit Verstand und Witz oder im Drange des Gefühles dichten, ob sie schaffen, weil es ihnen „auf den Nägeln brennt“ und ob es ihnen gelang, den Gedanken in den Gluten der Empfindung vergehen und als dichterische Anschauung neu erstehen zu lassen, oder ob sie ihre Gedichte machen in kunstmäfsiger Reflexion. Jene sind nur selten; es sind die wahrhaft schöpferischen Geister; ihnen quellen die Lieder mit Allgewalt hervor; „wie Tränen, die uns plötzlich kamen, so kamen plötzlich auch die Lieder“ sagt Heine; und Pindar vergleicht diese Genien mit dem Adler des Zeus im Gegensatze zu den krächzenden Raben.

So überwiegt das Gedankenmäfsige z. B. bei Horaz. In seiner ganzen Liebenswürdigkeit und Reife der Weltanschauung, wie auch in der seinem Talente vor allem entsprechenden Sphäre künstlerischen Schaffens zeigt er sich uns in seinen Episteln und Satiren, nicht in seinen Oden. Er ist kein Lyriker im engeren Sinne, sondern Reflexionsdichter par excellence. Er bildet so recht den Gegensatz zu dem Gelegenheitsdichter im Goetheschen Sinne, dem Lyriker der Anschauung und

Empfindung, Catullus. Was dieser in seinem „Buche der Lieder“ bietet, sind Bekenntnisse der Seele, Ergüsse des Herzens. Alles ist Anschauung und Leben, Alles ist in die Sprache des Gemüts getaucht. Wir sehen ihn am Grabe seines Bruders trauern (c. 101); wir empfinden die Wiedersehnsfreude nach, wie sein Verannius zu seinem Hausherd und dem Altmütterchen heimkehrt (c. 9); wir sehen ihn mit seinem Busenfreunde Calvus im witzigen Austausch der Meinungen und in der edlen Beschäftigung mit der Dichtkunst (c. 50); wir schwelgen mit ihm m Genusse seliger Liebesstunden (c. 2, 3, 5, 7); wir langen und bangen mit ihm bei der Ahnung der Treulosigkeit der Geliebten (c. 8), wir jubeln auf, da sie zurückgewonnen ist (c. 107); wir klagen mit ihm, da aller holde Glaube, alles wonnige Träumen umsonst war, und wir sehen in sein zerschlagenes Herz bis auf den Grund bei dem Gebet: „Ach, nicht bitt' ich ja mehr, dafs sie mein Lieben erwidre, Nicht Unmögliches mehr, keusch und gesitteter sei, — Ich nur möchte genesen, die Qual abwerfen des Siechtums; Nur dies Einzige gebt, Götter, der Treue zum Lohn“ (c. 76).

Horaz ist Anempfinder; schon dies schliefst die Unmittelbarkeit und Naivität aus; er verwebt die Motive der griechischen Lyriker in sein (nicht gerade müheloses) Dichten hinein, und nicht selten gelingt ihm nicht nur die Form, die Prägung der Gedanken, meisterlich, sondern er weifs sich auch in den griechischen Geist hineinzuversetzen. Von vollendeter Grazie und Naturwahrheit ist das Duett (III 9), das gewifs einem griechischen Vorbilde nachgedichtet ist. — Horaz kennt aber auch selbst die Schranken seines Könnens sehr wohl; er vergleicht sich mit der mühsam ihren Honig suchenden kleinen Biene gegenüber dem Adler Pindar, dessen Dichtung wie ein brausender Strom dahinfährt (IV 2); sein ganzes Streben ist, den griechischen Lyrikern an die Seite gestellt zu werden (I 1 Schl.), und das ist sein Stolz, einen Alcaeus nach Latium verpflanzt zu haben, und die Anerkennung, die er dafür allmählich bei der römischen Jugend findet (IV 3). So preist er die Unvergänglichkeit des Liedes, wieder nach griechischem Muster (III 30), aber den Gedanken durchbricht das schöne anschauliche Bild, mit dem er den abstrakten Begriff der Ewigkeit umschreibt: „Immer höher wird mich heben im Ruhm der Nachwelt kommender Geschlechter Preis, so lange noch zum Kapitol hinsteigen wird mit der schweigsamen Jungfrau der Oberpriester“. Auch die Empfindung kommt oft wahr und echt zum Ausdruck, doch die

Reflexion, das gelehrte Nachdenken verdirbt zumeist den Gesamteindruck. Selbst in dem sonst so innigen Gedicht an Septimius (II 6), wo Todesahnungen ihm den Wunsch eingeben, im herrlichen Tibur oder in dem lieblichen Erdenwinkel Tarent sein Leben zu beschliefsen, im Arme des treuen Freundes, der dort der Dichterasche die letzte Träne spenden möge, stören gelehrte Floskeln wie der Zusatz zu Tibur: „Des argivischen Landmanns Pflanzstadt“ und die Umschreibung von Tarent: „Zum Galäsusflufs und den Fluren, einst beherrscht vom Lakonier Phalanthus“, doch ist das Gedicht eine Perle horazischer Lyrik. Auch anmutig ist die Begrüfsung seines Kriegsfreundes Pompeius (II 7), voll inniger Dankbarkeit und Freundesliebe das Bekenntnis, das er an den Maecenas richtet, mit dem er ein Herz und eine Seele sei und den am selben Tage die Parze hinwegraffen werden wie ihn selbst; nur stört hier wieder astrologische Gelehrsamkeit (II 17). Voll echter Trauer ist I 24. Zu den besseren, von der Gelegenheit eingegebenen Gedichten gehören die Einladungen an Maecenas III 8 und 29. Besonders schwer fällt ihm das grofse Staatsgedicht; die Römeroden lassen den Schweifs, den sie dem Dichter bereitet, nicht vergessen. Und wenn er einen Ansatz nimmt zu individueller Schilderung wie III 4, wo er sein Jugendleben in dichterischer Symbolik schildert und die Musen preist, die ihren Liebling auf dem Voltur vor Otternbrut und Bären hüteten, fällt er gar bald wieder nach dem Lobe des Augustus, des Gönners der Dichtkunst, ins Reich des Mythos mit Gyas, Orion, Tityos u. s. w., um nimmer wieder aus ihm aufzutauchen oder den angesponnenen Faden wiederzufinden.

Seine Liebeslieder entbehren des realen Lebens; es sind Fiktionen, mag er auch diese und jene einzelnen Züge der wirklichen Erfahrung entlehnen. Sein eigentliches Element, in dem er sich wohl und und mächtig fühlt, ist das Gedankenhafte, die Reflexion; und die Anweisung auf ein vernünftiges Leben, die er giebt, ist keine sehr reichhaltige, sondern sie gipfelt immer wieder in der Mahnung, die Gegenwart zu geniefsen im Wandel der Tage und nach dem Zukünftigen nicht voreilig auszuschauen mit grübelnder Sorge. Diesen Gedanken knüpft er an Liebesmotive (wie I 11), an Trinklieder (wie Epod. 13), an Landschaftsbilder (wie I 9) u. s. f. Sonst reflektiert er über die Einfachheit und Genügsamkeit (II 18), über die rechte Gemütsruhe (II 16), den Gleichmut (II 3), das goldene Mittelmafs (II 10) u. ä. m. Lebendig ist sein Sinn für die Natur und für die italienische Land-

schaft, die er allen anderen vorzieht (I 7), eine Perle klassischer Einfachheit die Bandusia-Ode (III 13); freilich aus ihr im Vergleiche mit modernen Liedern allgemeine Schlüsse über antikes Naturgefühl zu ziehen, wie es üblich ist, mufs als recht müfsig erachtet werden: mit den Schlagwörtern „naiv — sentimentalisch", „objektiv — subjektiv", „Harmonie — Bruch zwischen Geist und Welt" und all dergl. schönen Redensarten kommt man nicht weit; es sind ganz flüssige Begriffe; ein sentimentalisches Interesse an der Natur leuchtet bei Horaz, wie auch Schiller vollkommen erkannte, überall hervor; es gründet sich auf den Gegensatz zwischen Kultur und Natur, zwischen Stadt- und Landleben.

Wie uns Horaz als Hauptvertreter der antiken Reflexionsdichtung dienen kann, im Unterschiede zu dem lyrischen Liede, dessen Ästhetik wir hier in Grundlinien zu zeichnen suchen, um dem Metaphorischen und dem Rhetorischen innerhalb der Lyrik ihren Platz anzuweisen, so sind in der modernen deutschen Poesie die Reflexionsdichter überaus zahlreich vertreten. Ich nenne nur als Repräsentanten Rückert und Platen. Von ersterem sagt Hense („Deutsche Dichter" II S. 7), „Wenn wir von dem lyrischen Dichter verlangen dürfen, dafs er Einheit und Unmittelbarkeit der Empfindungen besitze, da das Geistig-Sinnliche das Geistige in subjektiver, individueller und darum naturbestimmter Affektion der Boden aller Kunst ist, wenn zur wahren Lyrik die Musik der Seele notwendig gehört, so kann Rückert auch nicht für einen wahren Lyriker gelten. Er ist ein Reflexionsdichter. Die Tätigkeit aber, mit welcher der wahre Dichter schafft, ist die gestaltende Phantasie, die Personbildende*) schöne Anschauung". Rückerts Gedichte sind mehr Produkte des Verstandes und des Witzes als der schöpferischen Phantasie, mehr Worte als Empfindung, oft nur Reimspiele. Wie sagt doch Lessing von der didaktischen Dichtung, diesem Zwitterding von Prosa und Poesie? In „Pope ein Metaphysiker"

*) Dieser Ausdruck (er bezeichnet einen Teil des Metaphorischen) findet seine Erklärung in dem Worte Vischers (Krit. Gänge, Bd. II, 252): „Ist es überhaupt Aufgabe des ästhetischen Ideals, dafs es Personbildend sei (man gestatte mir Schleiermachers geistvollen Ausdruck), so wird uns der Dichter stets die von dem Verstande und jeder prosaischen Betrachtung getrennten Hälften der Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Geist zu einem Ganzen vermählen, so dafs der eine Mensch wieder dasteht, der in der Urzeit in bewufstloser Unschuld sich als Einheit von Seele und Leib genofs, dann durch Schuld und Zerrissenheit seine Einheit einbüfste, um sie verdoppelt wiederzugewinnen. Der Dichter wird der Natur ein Auge geben, dafs sie geistig blicke, und einen Mund, dafs sie rede" u. s. f.

heifst es (V, p. 5 Lachm.): „Der Philosoph, welcher auf den Parnafs hinaufsteigt, und der Dichter, welcher sich in die Täler der ernsthaften, ruhigen Weisheit hinabbegeben will, treffen einander gleich auf dem halben Wege, wo sie, so zu reden, ihre Kleidung verwechseln und wieder zurückgehen. Jeder bringt des andern Gestalt in seine Wohnungen mit sich; weiter aber auch nichts als die Gestalt. Der Dichter ist ein philosophischer Dichter und der Weltweise ein poetischer Weltweise geworden. Allein ein philosophischer Dichter ist darum noch kein Philosoph, und ein poetischer Weltweise ist darum noch kein Poet". Ja, innerhalb der Lyrik ist er nur ein Poet, wenn er das Abstrakte, Verstandesmäfsige mit Empfindung zu durchglühen versteht; und dies gelingt Rückert nur selten, am häufigsten noch in den von erhabenem Naturgefühl belebten Gedichten. — Auch Platen fehlt das musikalische Element der Lyrik, so hoch er auch in der Technik des Verses steht; der Gedanke und der Witz und die Ironie, „seine polemische Richtung", wie Goethe sagt, überwuchern das Lebenselement des Lyrischen, die Empfindung, wie bei Heine die Tendenz, d. h. die Sucht, interessant zu sein, die Effekthascherei, den reinen Eindruck vernichtet. — Es ist aber ein grofser Unterschied, ob ein Dichter es darauf anlegt, wie Schiller, in grofsartiger Gedankenfülle die Ideen in vollen reichen Strophen niederzulegen, oder ob er im knappen Rahmen des Liedes das Verstandesmäfsige nicht zu meistern, d. h. in Empfindung umzuschmelzen versteht. Wir werden heutigen Tages nicht mehr so weit gehen, die Gedankendichtung aus der Poesie zu verweisen, wohl aber ihr nicht innerhalb der Lyrik, sondern neben ihr den Platz bestimmen, wenn überhaupt an ein Schematisieren und Einteilen herangegangen werden soll, was immer vom Übel ist und bei dem Reichtum und der Verzweigtheit der Dichtkunst ohne Widersprüche kaum geschehen kann. Denn wenn Veit Valentin a. a. O. das Epische, Lyrische und Reflektierende als das jeder Dichtung Gemeinsame, in den einzelnen von ihnen bestimmten Gattungen nur Vorherrschende bezeichnet, so schrumpft schliefslich das Reflektierende in dem rein lyrischen Liede in ein Nichts zusammen, falls wir nicht jeden Satz, weil er ein Urteil ist, der Verstandesfunktion und somit der Reflexion zuweisen und somit selbst in den Zeilen Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" . . . Reflexion finden wollen. —

Doch wie wir sahen, dafs im Liede das Wort und der Rhythmus und die Anschauung von Empfindung beseelt sein müssen, so fragt es sich schliefslich, wie der Gedanke von der Empfindung umge-

schmolzen, wie er zur Anschauung, wie das Abstrakte zum Konkreten gestaltet wird.

Es geschieht dies wiederum durch das Medium des Metaphorischen. Dieses wandelt das, was lediglich verstandesmäfsig, reflektierend oder rhetorisch wirken würde, was blafs und farblos an dem Gedanken ist, in ein anschauliches Bild um. Es wirkt zunächst „Personbildend"*).

Die abstrakten Begriffe wie Gesetz, Mitleid, Tugend, Scham, Kühnheit, Hoffnung, Furcht, Streit, Neid, Trauer, Sorge, Armut, Reichtum u. s. f. werden nicht nur zu Göttinnen oder sonstigen Allegorien in alter und neuer Lyrik, sondern der Dichter haucht ihnen Leben ein und giebt ihnen individuelle Züge kraft seiner Gestaltungs- und Einbildungskraft. Nur einige Beispiele mögen diese Umwandlung des nur in der Phantasie Existierenden, des nur Gedachten in ein anschauliches Leben, in eine schier greifbare Gestalt verdeutlichen.

Auf einem Grabstein in Attika fand man ein Epigramm auf einen Knaben, den der Geier Tod, die dunklen Schwingen dem Unglücklichen um das Haupt schlagend, auf dem Schofse des Vaters packte. Bei Horaz (I 4) schlägt der bleiche Tod mit gleichem Fufse an die Pforten der Schäferhütten wie an die der Königsschlösser; bei Tibull (I 1, 70) erscheint er mit umhülltem Haupte und streckt (I 3) die gierigen Hände nach seinem Opfer aus, wie auch Geibel sagt: „Ins laute Mahl greift er mit eisig kalter Faust und streift die Rosen von den Wangen" und ein andermal: „Der schnellste Reiter ist der Tod, er überreitet das Morgenrot, sein Rofs ist fahl und ungeschirrt".

Die Sorge steigt selbst aufs Panzerschiff und bleibt nicht hinter den Reiterzügen zurück, schnell wie Hirsche im Lauf und der Regensammler, schnell wie der Ostwind, bei Horaz (II 16), und ebenso III 1: „Das drohende Gespenst der Furcht wandelt überall mit dem Herrn; nicht weicht sie von dem gepanzerten Tiere, und hinter dem Reiter hockt die schwarze Sorge", und bei Goethe („Alexis und Dora"): „Wenn die Sorge sich kalt, gräfslich gelassen, mir naht", bei Storm: „An meinem Bett in der Winternacht Als Wärterin die Sorge wacht."

Die Trauerkunde irrt mit bleichem Munde scheu durch die Gassen bei Geibel (Juniuslieder); auf Romas Hügeln schwebt auf Flügeln, die der Südwind netzt, Melancholie so bang dahin (Heyse). Vom

---

*) Vergl. besonders die treffliche Fundgrube bei Hense, Poetische Personifikation in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeares. Teil I, Halle 1868.

Schmerz sagt Rückert: „Dann wird das rege Wiegenkindlein Schmerz im Busen endlich schlafen", und Storm: „Und wie leise sich der Schmerz, Well' um Welle, schlafen leget" und: „Der Geier Schmerz flog nun davon", und Heyse: „Dem Schmerz, so lang er jung ist, sind die Wände des Leibes viel zu eng, ihn einzuschliefsen. Er tobt umher, dafs er den Ausweg fände".

Bei Lenau lächelt leise die Freude auf den kummerbleichen Wangen; Mörike redet die Hoffnung an: „O vergieb, du Vielgetreue! Tritt aus deinem Dämmerlicht, dafs ich dir ins ewig neue, mondenhelle Angesicht einmal schaue recht vom Herzen", und Lenau klagt: „Hab' ich das süfse Kind, die Hoffnung, erschlagen!"

Geibel singt: „Wir glaubten den Sieg bereits am lockigen Haar gefafst"; er nennt die Liebe schwarzlockig, feurig, glühend, wie auch Goethe („Pilgers Morgenlied") ruft: „Allgegenwärtige Liebe, durchglühst mich, beutst dem Wetter die Stirn, Gefahren die Brust."

Ein italienischer Dichter (Praga) beginnt eine seiner Terzinen: „Wenn rings die Abendglocken leis verklingen, Beginnen Lieb' und Frieden sanft verklärt Ein Chorlied stillen Seelen vorzusingen", und Leopardi („Dante"): „Ob auch die weifsen Schwingen Der Friede breitet über unser Land. . ."

Schiller sagt vom Glück: „Leis' auf den Zehen kommt's geschlichen, die Stille liebt es und die Nacht", Geibel von der Freiheit: „Auf steigt sie aus den Schlacken, unschuldig, auf der Stirn den Strahl von oben", Storm von der Sehnsucht: bis sie „mutlos die Flügel senkt und stirbt", von der Leidenschaft: „Noch einmal fällt in meinen Schofs die rote Rose Leidenschaft", ein andermal: „Du giebst der Jugend letzten Kufs, Die letzte Rose giebst du mir", vom Schlaf: „Und wie die Brust dir atmend schwellt und sinkt, Trägt uns des Schlummers Welle sanft hinüber".

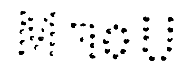
Von der grauen Zeit sagt Catullus: „Bis des schwindenden Greisentums Wackelköpfchen zu guter letzt jedem jegliches Wort benickt", von der jungen Zeit Geibel (Juniuslieder): „Wohl schwillt mir hoch die Brust, seh' ich die junge Zeit, wie sie gewaltsam ringt", und Barbieux von der greisen Zeit: „Die Vagantin Zeit, die Greisin, deren Fufs gleichgültig niedertritt, was untergehen mufs", und Hopfen: „Hörlos und faulen Ganges schleicht die Zeit dahin in meinem stillen Krankenzimmer".

Aber auch andere Begriffe der abstrakten Zeit werden in An-

schauung umgesetzt. Ich erinnere an den Psalm-Anfang, wo das Wort „ewig“ umgedeutet wird: „Ehe denn die Berge worden und die Erde und die Welt geschaffen worden“. — Das abstrakte „nie“ wird in der ganzen Weltlitteratur durch die anschauliche Schilderung von Naturunmöglichkeiten umschrieben, besonders häufig bei den antiken Dichtern, z. B. Vergil (ecl. I, 59): „Eher wird der Hirsch im Äther weiden, das entweichende Meer die Fische auf dem Trocknen lassen, als dafs des Cäsar Antlitz aus unserem Herzen weiche“, Properz (I, 15, 29): „Es soll kein Strom ins unendliche Meer sich ergiefsen und des Jahres Lauf sich verkehren, als sich wendet die Liebe“ und (III, 15, 31): „Eher mit trügender Frucht wird höhnen dem Pflüger der Acker, Eher mit dunklem Gespann ziehen die Sonne daher, Eher die Flüsse zum Quell aufwärts die Fluten ergiefsen Und auf trockenem Grund eher verdorren der Fisch, Als je anders wohin ich trage die Schmerzen der Liebe“. So singt auch Leopardi: „Eh' wird ins Meer gestürzt der Sternenreigen Auslöschend in der Tiefe Schlund verzischen, bevor der Nacht zum Raube. So heller Ruhm verblafse“ u. s. f., u. s. f.

Es kann keine Frage sein, dafs ein solches Umsetzen des Gedachten in anschauliche Wirklichkeit, des Verstandesmäfsigen, Abstrakten in Lebensvolles, des Inneren in Äufseres, in das intime Schaffen des Dichters hineinführt. So leitet die, wie ich meine, für eine Ästhetik des lyrischen Liedes unabweisbare Betrachtung, wie das Wort und der Rhythmus, wie die Anschauung und wie der Gedanke von Empfindung und Leben beseelt werden*), über zu der Eigenart des Dichterischen selbst.

*) Wie dies auch gröfsere Gedichte beherrscht, kann hier nicht eingehend dargelegt werden. Doch auf ein Stormsches Gedicht möchte ich hinweisen, das auf Reflexion zu beruhen scheint. Es ist „Ein Sterbender“ überschrieben. Zunächst welche Anschaulichkeit, welch „realistisches“ Bild! „Am Fenster sitzt er, alt, gebrochnen Leibes, Und trommelt müfsig an die feuchten Scheiben; Grau ist der Wintertag und grau sein Haar.“ Schon diese Harmonie zwischen Mensch und Natur wirkt stimmungsvoll. „Mitunter auch besieht er aufmerksam Der Adern Hüpfen auf der welken Hand; Es geht zu Ende; ratlos irrt sein Aug' Von Tisch zu Tisch, d'rauf Schriftwerk aller Art, Sein harrend, hoch und höher sich getürmt.“ Wie er ans Sterben denkt, kommt ihm der Gedanke, ein Aktenstofs, in tücht'gen Stein gehauen, sei kein so übel Epitaph . . . Doch die Gedanken schwinden vor dem Bilde der Wirklichkeit: die Wintersonne sendet ihre Strahlen auf ein Bildnis an der Wand; es ist ein Mädchenkopf, „darauf wie Frühtau noch die Jugend liegt“. Wie erquickend wirkt in der düsteren Scene dies holde Gleichnis! Und nun wird das Vergangene lebendig, wie nur irgend Storm es zeichnen kann. Das



Kurt Bruchmann sagt, wie viele andere: „Sucht man nach einer kürzesten Formel für das Wesen der Poesie, so drängen die Tatsachen, Poesie wesentlich als Steigerung des Gefühls oder der Wirklichkeit zu charakterisieren“.

Aber dies ist viel zu eng, um die unerschöpfliche Fülle des Poetischen zu fassen. Wenn der Dichter statt „am Morgen“ sagt: „Als die Sonne aus dem Meere emporstieg“ oder „als im Osten der Himmel sich rötete“ oder „als der Morgen sich stolz erhob und königlichen Grufs den Bergen bot“ (Shakespeare), wenn er statt „am Abend“ sagt: „Als es kühl ward und die Schatten sich verlängerten“ oder „als die Nacht ihr dunkeles Gewand über die Lande breitete“ oder „der frohe Tag verstummt, o holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt Auf schwarzem Sammt, der uns am Tage grünt“ oder: „Gelassen stieg die Nacht ans Land, lehnt träumend an der Berge Wand“ (Mörike) u. a. m., so liegt der Reiz, der innere Zauber solcher

ist kein Grübeln, alles ist Leben. Die ganze Erdenseligkeit taucht vor dem Alten auf, die dieses Weib ihm bot; der Duft von Rosen, der Glanz von Sonnenschein, ein Mädchenlachen „fliegt süfs und silbern durch den Sonnentag“; dann grübelt er wieder, aber welche tiefe Empfindung und welche Anschaulichkeit durchwehen die Zeilen: „Du starbst. — Wo bist du? Giebt es eine Stelle Noch irgendwo im Weltraum, wo du bist? — Denn dafs du mein gewesen, dafs das Weib Dem Manne gab der unbekannte Gott, — Ach dieser unergründlich süfse Trunk, Und süfser stets, je länger du ihn trinkst, Er läfst mich zweifeln an Unsterblichkeit; Denn alle Bitternis und Not des Lebens Vergilt er tausendfach; und drüberhin Zu hoffen, zu verlangen weifs ich nichts!“ Wie schön ist hier das Bild vom unergründlich süfsen Trunk der Liebe, und wie leise wird der Übergang zum Denken gewonnen, das mit dem „Denn“ anzuheben scheint, und wie poetisch ist der Gedanke gewandt, dafs so hohes Glück auf Erden schon alles Leid und Weh aufwiege! — Zitternd setzt er den Wein an die Lippen; er stützt das Haupt — „Einschlafen, fühl' ich, will das Ding, die Seele, Und näher kommt die rätselhafte Nacht!“ Der Tod kann wohl schwerlich schöner umschrieben werden im Sinne eines freien Geistes. — Gesang dringt herauf, aus der Kirche — „Und mit dem innern Auge sieht er sie, So Mann als Weib, am Stamm des Kreuzes liegen. Sie blicken in die bodenlose Nacht; Doch ihre Augen leuchten feucht verklärt, Als sähen sie im Urquell dort des Lichts Das Leben jung und rosig auferstehn“. Wie wunderbar wirken hier die Kontraste — die bodenlose Nacht — der Urquell alles Lichts — das Leben jung und rosig, und dann die düsteren Worte des Alten voll bildlicher Sprache: „Sie träumen“, spricht er — leise spricht er es —, „Und diese bunten Bilder sind ihr Glück. Ich aber weifs es, dafs die Todesangst Sie im Gehirn der Menschen ausgebrütet.“ — Alles ist Bild, Empfindung ohne des Gedankens Blässe. — Eins beseligt ihn: niemals gab er gefangen die Vernunft, und klaren Auges schreibt er, wenn auch mit schwacher Hand, sein Testament: „Auch bleib der Priester meinem Grabe fern“ . . . und „Dämmrung fällt wie Asche auf die Schrift“. —

Ausdrucksweise nicht in einem gesteigerten Gefühl, auch nicht nur in der gehobenen Sprache, sondern in der Bildlichkeit im doppelten Sinne: einmal, der Bildlichkeit, welche uns ein anschauliches, sinnliches Bild vor die Phantasie hinstellt, statt des abstrakten, unkörperlichen Gedankens, und sodann in der Bildlichkeit, welche im Metaphorischen, in der Synthese von Geist und Welt, in der Verinnerlichung des Äufseren und in der Verkörperung des Inneren, kurz in jenem Einklang beruht, der aus dem Innern dringt, ins Herz die Welt zurücke schlingt. Gewifs empfindet der Dichter intensiver als der Alltagsmensch, seine Einbildungskraft ist reger, sein Lebensgefühl energischer, was dann hausbackene Seelen Hyperbeln, Übertreibung nennen*), aber jene Ausstrahlung des Lebensgefühls, worauf alles

*) Einen Lyriker verstehen heifst, sich in sein Denken und Empfinden hineinversetzen können. Wie oft hindert hieran Engherzigkeit und Pedanterie bei der Auslegung antiker Lyriker! Doppelt empfindlich wird es bei einem so frischen Gesellen, wie Catullus ist. So ist trotz aller Gelehrsamkeit der Kommentar von Alexander Riese ohne Spur von Kongenialität. Wo die leidenschaftliche Erregung, der echte Brustton der Empfindung in den Liedern des C. tönt, sieht Riese „Übertreibung". In c. 8 giebt C. der ersten Ahnung der Untreue Lesbias Ausdruck, er sucht sich aufzuraffen zum Verzicht, doch nicht vermögend, von dem lieblichen Wahne loszulassen, malt er ihr das sonnige Glück vergangener Tage aus, um sie wieder zurückzurufen: Miser Catulle, desinas ineptire, Fulsere quondam candidi tibi soles, und dieser Vers kehrt refrainartig wieder, weil die Empfindung nicht davon loskommen kann, von den Sonnentagen des Glücks, das einst war; aber er resigniert: at tu, Catulle, destinatus obdura. Und welche Censur giebt der gelehrte Schulmeister dem Gedicht? Riese sagt: „da keine Untreue Lesbias und keine Eifersucht erwähnt wird (als ob die Untreue nicht zwischen den Zeilen zu lesen wäre!), C. auch der Standhaftigkeit seines Schmollens nicht eben sehr zu trauen scheint und darum in Ton und Haltung unsicher übertreibt (!), so wird das formell recht gute (!), stimmungsvolle choliambische Gedicht einer frühern Zeit der Liebe angehören". 14, 17 findet R. si luxerit „scherzhaft übertrieben", 21, 1 pater esuritionum „derb humoristisch übertreibend", 47, 7 in trivio „pathetisch übertrieben"; zu 49, 5 heifst es sogar: „wie er überhaupt jede Empfindung leicht übertreibt"; zu 64, 183: lentos incurvans gurgite remos „malt übertreibend die Anstrengung der die Wasser peitschenden Ruderer", 68, 2 epistolium conscriptum „übertreibend ist tinctum", v. 12 odisse „übertreibend anstatt neglegere". Und wenn C. im vollen Schmerz um des Bruders Tod sagt v. 22: omnia tecum una perierunt gaudia nostra, heifst es bei R.: „echt catullische Übertreibung der Stimmung". — Über die in alter und neuer Zeit häufige Metapher „das Haar" statt das Laub der Bäume sagt R. zu C. 4, 11 wo es heifst comata silva: „Der Vergleich der belaubten Äste und Zweige mit dem Haar widerstrebt unserer Anschauung", obgleich Goethe sagt: „Schlanker Weiden Haargezweige scherzen auf der nächsten Flut", Groth: „Wicheln (Weiden) stat in witte Haar, spegelt slapri all de Köpp", Heyse: „Doch giebt's ein Gärtchen, da stehn Cypressen, die tragen Rosen im dunklen Haar" u. s. f. Hierbei passiert R. der köstliche Schnitzer, dafs er neben *χόμη ἐλαίης* Od. 23, 195, auch Sapphos

künstlerische Schaffen ruht, mufs eine harmonische Verschmelzung von Stoff und Form zeigen; der Dichter darf nicht unter dem Banne des gesteigerten Affektes stehen, sondern er mufs diesen meistern, sänftigen. Er mufs die Anschauung umwandeln und die Empfindung so stimmen, dafs andere sie nachschauen und nachempfinden; er mufs Bilder des Äufseren und Inneren vor unsere Seele stellen. Das Geistige wird Wort, die Anschauung wird von Empfindung beseelt, das Abstrakte wird konkret, das Starre kommt in Flufs und Bewegung, das Tote wird belebt. Ist in diesem Prozesse das Metaphorische des Ausdrucks auch selbstverständlich nicht die einzige notwendige Form, so bleibt doch die Symbolik für den Dichter schier unentrinnbar*), und sie spiegelt am deutlichsten jene Verschmelzung von Innenleben und Aufsenwelt wieder, auf dem unser ganzes psycho-physisches Sein beruht.

---

*φύλλων χῶμα* fr. 4 heranzieht!! Die Beseelung v. 12 loquente saepe sibilum edidit coma findet R. natürlich wieder übertreibend, „künstlich". Denn das Metaphorische ist ja künstlich übertreibende Hyperbel und Unwahrheit! Eine so schöne Stelle wie c. 7 cum tacet nox wird daher nur nach Ellis' Bemerkung a rare rhythme behandelt. —

*) Köstlich ist die Geschichte, welche uns Athenaeus XIII, 603 f. (p. 331 Vol. III ed. Kaibel) aufbewahrt hat, wo ein Schulmeister den Sophocles zurechtweist, weil er beim Gastmahl, als der den Wein schenkende Knabe errötete, sagte *'ὡς καλῶς Φρύνιχος ἐποίησεν εἴπας „λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος"* — denn dem nüchternen Sinne des Eretriers leuchtet diese Metapher nicht ein. Doch ich will den Wortlaut selbst geben: *καὶ πρὸς τόδε ἠμείφθη ὁ Ἐρετριεὺς ἢ Ἐρυθραῖος γραμμάτων ἐὼν διδάσκαλος· 'σοφὸς μὲν δὴ σύ γε εἶ, ὦ Σοφόκλεις, ἐν ποιήσει· ὅμως μέντοι γε οὐκ εὖ εἴρηκε Φρύνιχος πορφυρέας εἰπὼν τὰς γνάθους τοῦ καλοῦ. εἰ γὰρ ὁ ζωγράφος χρώματι πορφυρέῳ ἐναλείψειε τουδὶ τοῦ παιδὸς τὰς γνάθους, οὐκ ἂν ἔτι καλὸς φαίνοιτο. οὐ χάρτα δεῖ τὸ καλὸν τῷ μὴ καλῷ φαινομένῳ εἰκάζειν ἄν.' γελάσας ἐπὶ τῷ Ἐρετριεῖ Σοφοκλῆς· 'οὐδὲ τόδε σοι ἀρέσκει ἄρα, ὦ ξένε, τὸ Σιμωνίδειον, χάρτα δοκέον τοῖς Ἕλλησιν εὖ εἰρῆσθαι* (fr. 72 B[4])· *„πορφυρέου ἀπὸ στόματος ἱεῖσα φωνὰν παρθένος", οὐδ' ὁ ποιητής, ἔφη, ὁ λέγων χρυσοκόμαν Ἀπόλλωνα* (Pind. Ol. VI 41)· *χρυσέας γὰρ εἰ ἐποίησεν ὁ ζωγράφος τὰς τοῦ θεοῦ κόμας καὶ μὴ μελαίνας, χεῖρον ἂν ἦν τὸ ζωγράφημα. οὐδὲ ὁ φὰς ῥοδοδάκτυλον· εἰ γάρ τις εἰς ῥόδεον χρῶμα βάψειε τοὺς δακτύλους, πορφυροβάφου χεῖρας καὶ οὐ γυναικὸς καλῆς ποιήσειεν ἄν."* Wir sehen also, schon im Altertum gab es banausische Seelen, welche das Metaphorische nicht erkannten und es mit der nüchternen Logik der Wirklichkeit ersetzen wollten, weil es eine unvernünftige Hyperbel sei! Wie unentrinnbar aber die Symbolik ist, veranschaulicht Tieck sehr nett in seiner Novelle „Die Gemälde". Er läfst dort jemanden, der ganz vergeblich den Metaphern zu entrinnen sucht, also sprechen: „Wenn der Mensch einen Gegenstand mit einem andern vergleicht, so lügt er schon. ‚Das Morgenrot streut Rosen'. Giebt es etwas Dümmeres? ‚Die Sonne taucht sich in das Meer'. Fratzen! ‚Der Wein glüht purpurn'. Narrenspossen! ‚Der Morgen erwacht'. Es giebt keinen Morgen; wie kann er schlafen? Es ist ja nichts als die Stunde, wenn die Sonne aufgeht. Verflucht! Die

Denn Poesie ist wie das Leben selbst und wie Schönheit undefinierbar. Man kann sie nur umschreiben. Wenn Goethe sagt: „Das Licht ist Wahrheit, doch die Sonne ist nicht die Wahrheit, von der doch das Licht quillt. Die Nacht ist Unwahrheit. — Und was Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht: Dämmerung, eine Geburt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein Mittelding", so will er jene geheimnisvolle Symbolik nur umschreiben, welche in jedem Schönen liegt, jene dämmernde Durchdringung, jenen harmonischen Einklang zwischen Äufserem und Innerem. Und wenn Jacob Grimm sagt: „Die Poesie ist das Leben, gefafst in Reinheit und gehalten im

---

Sonne geht ja nicht auf; auch das ist ja schon Unsinn und Poesie. O dürft' ich nur einmal über die Sprache her und sie so recht säubern und ausfegen! O verdammt! Ausfegen! Man kann in dieser lügenden Welt es nicht lassen, Unsinn zu sprechen!" — Vgl. Du Prel, die seelische Tätigkeit des Künstlers, S. 14. Solcher Symbolik können auch die modernen Naturalisten nicht entgehen. Schon Fr. Kreissig (Gesch. der franz. Nationallit. 6. Aufl. 89) hebt hervor, wie die Zolaisten leblosen Dingen ein intensives Leben einzuhauchen suchen, um durch die Ideenverbindung zu wirken, und so sagt er: „In prägnanten symbolischen Schilderungen der Natur erreicht Zola eine nicht zu überbietende künstlerische Vollkommenheit und Anschaulichkei. Er besitzt im hohen Grade die Gabe, leblose Dinge mit Seele und Empfindung zu versehen, so dafs sie zu eigentlichen Helden seiner Dichtung aufrücken. In Le ventre de Paris sind es die Markthallen mit ihren durch einander flutenden Gerüchen, in La faute de l'Abbé Mouret ist es der verwilderte, wollustatmende Garten, in Assommoir die Schnapskneipe und die pustende Destilliermaschine, in Au bonheur des dames die unermefsliche Kaufhalle mit dem Summen und Drängen der einkaufenden Menge, in Germinal und La terre die schaffende und kreisende Mutter Erde selbst!" So handeln über Zola als Symboliker: G. Brandes, Emil Zola (Litt. Volksh. No. 10), Eug. Wolff, Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft (D. Schr. 1. Reihe, Heft 6). — So ist bei Zola die Lokomotive ein Ungetüm mit glühenden Augen und stampfend arbeitenden Riesengliedern, so lacht die Natur über die Furcht der Liebenden, ja die schlummernde Landschaft erwacht, erzittert, vernimmt und wiederholt im Echo die leidenschaftlichen Töne des Nationalgesanges u. a. m. „Es ist seltsam", sagt Claudius in L'Oeuvre zu seiner Frau, „welch' eine merkwürdige Haut du hast, sie trinkt förmlich das Licht . . So bist du heute, man möchte es nicht für möglich halten, vollkommen grau; und letzthin warst du rosafarben, aber ein Rosa, das nicht echt schien . . Dumm das! Man weifs nicht, woran man ist". — Wie enorm bezeichnend dieser Ausruf ist! Ja, das ist das Subjektive, die Stimmungsbeleuchtung, welche Alles in Natur und Menschenwelt so mannigfach wechselnd dem geistigen Auge zeigt! Trotzdem also die Natur seelenloser Mechanismus sein soll, beseelt sie doch der materialistische Naturalist und wird widerwillig, aber unrettbar Symboliker! — Eugen Wolff kommt daher auch (a. a. O. S. 39) zu folgendem Schlufs, der mich recht vertraut anheimelt: „Von dieser Erwägung aus erscheint denn die Bildersprache, Symbolisierung nicht mehr als ein blofser äufserlicher Schmuck der dichterischen Rede, sondern als notwendige Folge der Umwertung (das Wort ist häfslich; ich bleibe bei „Umwandlung") aller äufseren Erscheinungen". —

Zauber der Sprache", so ist das nur eine Umschreibung jenes Geistwerdens des Wirklichen und jenes Wortwerdens des Geistigen, jenes Zusammenstimmens von Innen- und Aufsenwelt. Wenn Jean Paul sagt: „Jedem Menschen erscheint eine andere Natur, und es kommt nur darauf an, welchem die schönste erscheint; die Natur ist für den Menschen in ewiger Menschwerdung begriffen; die äufsere Natur wird in jeder inneren eine andere", so kann man dies auch auf die Wirklichkeit, auf das Leben überhaupt ausdehnen. Mit jedem neuen Kopf, und vor allem mit jedem neuen echten Dichterherzen wird die Welt neugeboren. Und der Lyriker hat nichts anderes zu tun, als die Welt seines Herzens, in der sich die grofse Welt widerspiegelt, darzustellen in empfindungdurchwehten Liedern, wo alles Rhetorische, alles Reflektierende, alles Abstrakte, Gedankenmäfsige untergeht im Strome melodiöser Sprache und in den Gluten wahrer, tiefer Empfindung.

Kiel.

# NEUE MITTEILUNGEN.

## Aus den Geschichten früherer Existenzen Buddhas.

### I. Teil 5. Abschnitt*).

Übersetzt von

Paul Steinthal.

#### Vorbemerkung.

Über die Zweckmäfsigkeit der folgenden Übersetzung von 9 Jâtakas glaube ich nicht viel Worte machen zu müssen. Bereits Rhys Davids hatte früher beabsichtigt, sämtliche dieser kleinen Geschichten zu übertragen**); er veröffentlichte denn auch die ersten 40 derselben in seinen „Buddhist Birth Stories", 1880 in Max Müllers „Sacred Books of the East." Seitdem ist jedoch nichts mehr von ihm darüber erschienen. Die vorliegende Übersetzung fährt da fort, wo er aufhörte, freilich ist sie nicht vollständig, denn abgesehen davon, dafs ich ein Jâtaka, weil es von Weber bereits 1858 übersetzt, ganz fortgelassen, habe ich das „frame-work", d. h. die vom Kommentator herrührende Einleitung und Schlufsbemerkung jedes Jâtakas nach Fausbölls Vorgange, (der schon früher einige dieser Texte übertragen hat) überhaupt nicht aufgenommen. Diese Zusätze sind für das Verständnis der Hauptgeschichte (des sogenannten atîta) — wenigstens im folgenden Abschnitt — völlig entbehrlich, und darum wird, wie ich hoffe, Niemand an meinem Vorgehen Anstofs nehmen.

*) Im Original: der 5. Vagga (Atthakâmavagga) (wörtlich der Vagga vom Wunsche des Guten, Erspriefslichen — sonach den Gâthas [Versen, welche die Moral der vorangehenden Geschichte resumiren] benannt), aus dem Ekanipâta, dem 1. Bande von Fausbölls Jâtaka-Ausgabe, 1877.

**) Vergl. ferner Fausbölls lateinische Übersetzung in „Five Jâtakas" (1861), „The Dasaratha-Jâtaka" (1871) und „Ten Jâtakas" (1872).

Was sowohl die Komposition dieser Geschichtchen, als auch besonders ihre Bedeutung für den Folklore betrifft, so mufs ich den Leser auf die vortrefflich orientierende Einleitung zu Rhys Davids' oben zitiertem Werke verweisen. Ich würde sonst, da ich mich zu vergleichenden Spezialforschungen nicht berufen fühle, und meine Arbeit nur Material zu solchen liefern möchte, in langweilige Wiederholungen verfallen. Nur soviel will ich im Allgemeinen bemerken, dafs, wenn es auch verfehlt ist, etwa für jedes Märchen, jede Fabel indischen Ursprung nachweisen zu wollen (cf. hierüber Langs treffende Polemik in „the mariage of Cupid and Psyche" Introduktion gegen Cosquins Contes de Lorraine), doch der Wert jener kleinen buddhistischen Erzählungen für die Vergleichung derartiger Litteratur bei anderen Völkern nicht zu leugnen sein wird. Liegt uns auch der Jâtaka-Text nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern mit Zutaten des Kommentators versehen vor, so können wir den Kern ja mit Leichtigkeit herausschälen, und dieser macht in vielen Fällen einen so volkstümlichen, naiven Eindruck, dafs wir deutlich erkennen, dafs wir es hier nicht mit einer künstlichen, nur aus geistlichen Kreisen hervorgehenden, sondern mit einer in der breiten Masse des Volkes wurzelnden Litteraturgattung zu tun haben, die daher auch bei vergleichenden Untersuchungen derartiger Erzählungen in anderen Litteraturen nicht wird ignoriert werden dürfen.

Schliefslich fühle ich mich veranlafst, Herrn Dr. Franke wegen der schätzenswerten Beihülfe, die er mir bei meiner Arbeit geleistet, auch öffentlich meinen Dank auszusprechen.

## 1. Das Losakajâtaka.

Einst zur Zeit des Buddha Kassapa, wohnte ein Bettelmönch bei einem Hausherrn in einer Dorfwohnung, von lobenswertem Selbste, tugendhaft, der Contemplation eifrig zugetan. Damals lebte ein leidenschaftsloser Thera, der zusammenwohnte mit solchen, die einen gleich (heiligen) Wandel führten, und der früher nicht in das Dorf gekommen war, wo der dem Bettelmönche dienende Hausherr wohnte. Der Hausherr mit dem Betragen des Thera zufrieden, nahm seine Schale, führte ihn ins Haus, verpflegte ihn aufmerksam, hörte ein Weilchen die Predigt, begrüfste den Thera ehrfurchtsvoll und sagte: „Herr, geht in das Kloster gegenüber*), ich will Abends hinkommen und Dich besuchen". Als der Thera ins Kloster gegangen war, den dort heimischen Thera begrüfst und um Erlaubnis gefragt hatte, setzte er sich an einem abgelegenen Orte hin. Dieser begrüfste ihn freundlich und fragte ihn: „Hast Du, Herr, Almosen-Nahrung bekommen?" „Ja wohl." „Wo hast Du sie bekommen?" „In dem Dorfe, das Dir gegenüber liegt**), im Hause eines Eigentümers", nachdem er so ge-

*) So übersetzt Dr. Franke vermutungsweise dhuravihâra(?).
**) dhuragâma(?).

sprochen, bat er ihn um eine eigene Zelle, suchte sie auf, brachte Schale und Kleid in Ordnung und setzte sich nieder, indem er im Meditations- und Heiligungsglück*) seine Zeit verbrachte. Der Hausherr kam Abends mit einem Duftkranz und Lampenöl ins Kloster, begrüfste den dort wohnenden Thera und fragte: „Herr, es ist ein fremder Thera hier, ist er gekommen?“ „Ja wohl.“ „Wo ist er jetzt?“ „In der und der Zelle.“ Dieser ging zu ihm, begrüfste ihn respektvoll, setzte sich abseits, hörte die Predigt, verehrte in der kühlen Abendstunde die Heiligtümer, (caityo und bodhi), zündete die Lampen an und ging fort, nachdem er sich von Beiden verabschiedet. Der heimische Thera dachte: „Dieser Hausherr ist anders geworden, wenn dieser Mönch in diesem Kloster wohnen wird, so wird er mich nicht ein Bischen beachten“, geriet in Unzufriedenheit und dachte: „es ziemt sich für mich, dafs ich dem Wohnen dieses (Thera) in diesem Kloster ein Ende mache“. Als dieser hierauf kam, um ihm seine Aufwartung zu machen, sprach er nicht ein Wort mit ihm. Als der leidenschaftslose Thera dessen Gesinnung erkannt hatte, dachte er: „Dieser Thera weifs nicht, dafs ich in meiner Familie oder Gemeinde ungehindert lebe“, ging nach seinem eigenen Wohnort, und verbrachte in Meditations- und Heiligungsglück seine Zeit. Der sefshafte (Thera) schlug am anderen Morgen mit einem Kapittha — Pfahl an die Tür**), (?) klopfte mit dem Nagel an(?) und ging ins Haus des Eigentümers. Dieser, nachdem er dessen Schale genommen und ihn auf dem ihm bestimmten Sitze sich hatte setzen lassen, fragte: „Wo ist der fremde Thera, Herr?“ der sprach: „Nicht weifs ich eine Nachricht von Deinem Hausfreunde, ich konnte ihn nicht wecken, als ich mit dem Pfahl daraufschlug und an die Tür klopfte***)(?), gestern hat er in Deinem Hause (wahrscheinlich) vorzüglich gegessen, dann konnte er nicht verdauen und wird wohl jetzt in Schlaf gefallen sein, wenn Du so denkst, so kannst Du bei derartiger Sachlage ganz zufrieden sein. (D. h. Du brauchst Dich bei derartigen Lapalien nicht aufzuregen.) Der leidenschaftslose Thera merkte, dafs es Zeit für ihn sei Almosen zu suchen, reinigte seinen Körper, flog mit Schale und Kleid in die Luft und ging anderswo hin. Der Hausbesitzer tränkte den heimischen Thera mit Milchreis, der mit Honig, Zucker und Schmelzbutter gemischt war, scheuerte seine Schale mit wohlriechenden Pulvern, füllte sie wieder und gab sie ihm mit den Worten: „Herr, der Thera wird vom Wege ermüdet sein, bringt ihm dies“. Der Andere wies sie nicht zurück, nahm sie, ging weg und erwog so: „Wenn der Mönch diesen Milchreis trinken wird, so wird er nicht weggehn, wenn er auch am Nacken gefafst und hinausgejagt wird, wenn ich diesen

*) phala nicht gut wörtlich zu übersetzen.

**) Diese Stelle ist nur vermutungsweise übersetzt, sie bietet einer exakten Übersetzung Schwierigkeiten.

***) Das Anführungszeichen ist von Fausböll nicht richtig gesetzt, es gehört vor hiygo nicht vor idâni.

Milchreis einem Menschen geben werde, so wird meine Handlung offenbar werden, wenn ich ihn ins Wasser werfen werde, so wird die Schmelzbutter auf dem Wasser schwimmen, wenn ich ihn auf die Erde werfen werde, so wird es durch Zusammenkunft der Krähen herauskommen, wo soll ich nun dies hinwerfen?" Da sah er eine Brandstätte, entfernte die Kohlen, warf da (den Reis) hinein, verdeckte ihn oben mit den Kohlen und ging ins Kloster. Als er den Mönch nicht sah, dachte er: „Fürwahr dieser leidenschaftslose Mönch wird, da er meine Absichten erkannte, anderswo hingegangen sein, ach, ich habe um meines Bauches willen unschicklich gehandelt" — da wurde er erst jetzt sehr betrübt, seitdem zog er sich von den Menschen zurück, starb in nicht langer Zeit und wurde in der Hölle wiedergeboren. Nachdem er viele hunderttausend Jahre in der Hölle gebraten hatte, wurde er durch den Rest an Reife*) der Reihe nach in 500 Geburten ein Yakša, und erlangte eines Tages nicht Nahrung, die ihm den Bauch füllte. Eines Tages sättigte er sich mit Exkrementen. Wiederum 500 Geburten hindurch war er ein Hund. Darauf erhielt er eines Tages ausgebrochene Speise, um sich den Bauch zu füllen. In der übrigen (voraufgehenden) Zeit hatte er sättigende Nahrung überhaupt nicht erlangt. Als er die Hundeexistenz aufgab, wurde er im Kâçilande in einem Dorfe in einer armen Familie geboren. Seit seiner Geburt wurde die Familie ganz arm. Aufwärts vom Nabel bekam er nicht Wasser noch sauere Reisbrühe. Er erhielt den Namen „Mittavindaka". Seine Eltern, welche das durch das Schicksal über ihn verhängte Unglück nicht ertragen konnten, stiefsen ihn hinaus mit den Worten: „Geh, Unglücksrabe" und jagten ihn fort. Er ging, ohne Schutz herumgehend, nach Benares. Damals belehrte Bodhisattva, der in Benares ein weit und breit berühmter Lehrer war, 500 junge Leute in einer Wissenschaft. Damals liefsen die Einwohner von Benares auch die Armen unterrichten, indem sie die Kosten dafür bezahlten. Auch dieser Mittavindaka lernte beim Bodhisattva die hohen Wissenschaften (wörtlich die Wissenschaft von guten Werken). Dieser benimmt sich hart, unfolgsam gegen Ermahnungen, und schlägt den und jenen, wenn er auch von Bodhisattva ermahnt wird, so nimmt er die Ermahnung nicht an, deswegen ist sein Fortschritt gering geworden. Darauf fing er Händel mit den jungen Leuten an, folgte nicht den Ermahnungen, floh von dort, und, indem er herumstrich, kam er nach einem benachbarten Dorfe und lebte dort, indem er sich um Lohn verdingte. Er wohnte dort zusammen mit einer armen Frau. Diese gebar ihm zwei Knaben. Die Dorfbewohner gaben dem Mittavindaka Lohn, dafs er ihnen gute und schlimme Botschaft brächte, und liefsen ihn am Eingang des Dorfes in einer Hütte wohnen. Wegen dieses Mittavindaka legten

*) D. h. weil er in seinen früheren Existenzen doch nicht so viel böse Taten begangen hatte, um ewig in der Hölle gequält zu werden.

ihnen die Bewohner der benachbarten Dörfer sieben Mal eine Kriminalstrafe*) auf, sieben Mal brannten ihre Häuser ab, sieben Mal brach der Damm des Teiches, diese dachten: „Früher ist uns, als dieser Mittavindaka noch nicht gekommen war, derartiges nicht passiert, jetzt aber, seitdem er gekommen, verarmen wir", hierauf wiesen sie ihn aus und jagten ihn weg. Er ging mit seinen Söhnen anderswohin und kam in einen von Unholden besuchten Wald. Darauf töteten die Unholde ihm Knaben und Gattin und frafsen ihr Fleisch. Er floh von da, und als er hier und dort herumstrich, kam er zu einem Hafendorfe Namens Gambhîra, und da er an einem Tage, an dem Schiffe abgingen, hinkam, verdingte er sich als (Schiffs)arbeiter und bestieg ein Schiff. Das Schiff fuhr 7 Tage lang auf dem Meer, stiefs am siebenten Tage mitten auf dem Meere an und blieb, wie festgenagelt stehen. Diese zogen das Los, um den Unglücksraben herauszubringen. Sieben Male kam (das Los) des Mittavindaka heraus. Die Menschen gaben ihm ein Bambusbündel, ergriffen seine Hände und warfen ihn ins Meer. Als er eben hineingeworfen worden, ging das Schiff weiter. Mittavindaka legte sich auf das Bambusbündel, schwamm auf dem Meere und in Folge davon, dafs er zur Zeit des Buddha Kassapa einen moralischen Wandel geführt hatte, traf er in einem Krystallpalaste vier Göttertöchter und wohnte bei ihnen im Glück sieben Tage. Diese Palastdämoninnen genossen sieben Tage lang Glück. Dann aber mufsten sie wieder fort, um auf 7 Tage zu leiden, und nachdem sie gesagt hatten: „Bis wir zurückkommen, so lange bleibe hier", gingen sie fort. Mittavindaka legte sich, als sie fortgegangen waren, auf das Bambusbündel, und als er weiter schwamm, traf er in einem Silberpalaste 8 Göttertöchter. Als er hierauf weiter schwamm, traf er in einem Edelsteinpalaste 16, in einem Goldpalaste 32 Göttertöchter. Da er deren Aufforderung (da zu bleiben) nicht folgte, sah er auf einer Insel eine Yakšastadt. Dort ging eine Yakšinî herum in Ziegengestalt. Mittavindaka, der nicht wufste, dafs sie eine Yakšinî war, ergriff sie am Fufse in der Absicht Ziegenfleisch zu essen. Diese hob ihn mit Yakšakraft hoch und schleuderte ihn fort. Als er von ihr fortgeschleudert worden**), flog er über das Meer entlang, geriet in Benares am Rande eines Grabens auf ein Dornendickicht, wand sich heraus und fafste auf dem Lande festen Fufs. Zu dieser Zeit pflegten am Rande dieses Grabens Diebe des Königs Ziegen, die dort weiden, fortzutragen. Die Ziegenhirten versteckten sich abseits in der Meinung, sie würden die Räuber fassen. Als Mittavindaka herunterspringend auf die Erde zu stehen kam und die Ziegen sah, da dachte er: „Ich ergriff im Meer auf einer Insel eine Ziege am Fufs, von ihr fortgeschleudert bin ich hierher geraten, wenn ich jetzt eine Ziege am Fufs ergreifen werde, so wird sie mich

*) Wörtlich Königsstrafe.

**) Entweder ist hier für khitte khitto zu lesen oder es liegt ein Magadhismus vor.

vorwärts aufs Meer zu den Palastgottheiten werfen", so überlegte er unverständig und ergriff die Ziege am Fufs. Diese schrie laut auf, als sie ergriffen wurde, die Ziegenhirten ergriffen ihn, da sie hier und dort heransprangen, und dachten: „So lange frifst dieser Räuber Ziegen, die dem königlichen Hofe angehören", schlugen ihn, banden ihn und führten ihn zum König. In diesem Augenblick ging Bodhisattva, von 500 jungen Leuten umgeben, aus der Stadt, um zu baden, sah den Mittavindaka, erkannte ihn und sprach zu den Leuten: „Liebe Leute, dies ist mein Schüler, weswegen habt Ihr ihn gefangen?" „Herr, der Ziegenräuber hat eine Ziege am Fufs gepackt, deswegen ist er gefangen worden." „Dann möget Ihr ihn mir zum Sklaven geben, er wird bei mir leben." Diese sagten: „Ja wohl, Herr". liefsen ihn frei und gingen fort. Darauf fragte ihn Bodhisattva: „Mittavindaka, wo wohntest Du so lange?" Der teilte Alles mit, was er sich selbst angetan hatte. Bodhisattva sagte: „Die, welche nicht der Mahnung derjenigen folgen, die das Gute wünschen, geraten in solches Unglück" und sprach folgenden Vers:

„Wer, obwohl er ermahnt wird, nicht die Vorschrift dessen vollzieht, der das Gute wünscht, und gegen die Guten wohlwollend gesinnt ist,
Der trauert wie Mittavindaka, der den Fufs der Ziege gepackt hatte*)."

Zu dieser Zeit erging es dem Lehrer, wie auch dem Mittavindaka ihren Taten gemäfs.

## 2. Das Jâtaka von der Taube.

Als in Benares einst Brahmadatta König war, wurde Bodhisattva im Schofse einer Taube geboren. Damals wünschten die Bewohner von Benares gute Werke zu tun und hingen an dem und jenem Orte Körbe mit Spreu hin, damit die Vögel angenehm wohnen sollten. So hing auch der Koch eines Grofskaufmanns von Benares in seiner Küche einen Korb mit Spreu hin und befestigte ihn. Der Bodhisattva schlug dort seinen Wohnsitz auf. Früh zog er aus, um Nahrung zu suchen, Abends kehrte er zurück, so verbrachte er, als er dort wohnte, seine Zeit. Darauf kam eines Tages eine Krähe über die Küche spaziert, roch den Räucherduft von sauerem und nicht sauerem Fischfleisch, wurde gierig danach und indem sie dachte: „Wodurch werde ich dieses Fischfleisch erlangen?", setzte sie sich in die Nähe, und bei ihrem Herumspüren sah sie Abends den Bodhisattva zurückkehren und in die Küche gehen; da dachte sie: „Durch diese Taube werde ich Fischfleisch erlangen", und am nächsten Tage kam sie früh herbei, und als der Bodhisattva auf Nahrung auszog, da blieb sie immer hinter ihm. Darauf sprach der Bodhisattva zu ihr: „Wes-

*) olubbha ähnlich auch I, 6, 1 (p. 265).

halb gehst Du, Lieber, mit mir?" „Herr, Dein Tun gefällt mir, von jetzt an werde ich Dich begleiten." „Lieber, Du und ich, wir suchen verschiedene Nahrung, es läfst sich schwer machen, dafs Du mich begleitest". „Herr, wenn Du Nahrung suchst, so werde auch ich desgleichen tun und mit Dir gehn." „Gut, nur mufst Du dabei achtsam sein." So ermahnte Bodhisattva die Krähe, wenn er auf Nahrung ausgeht, so frifst er Grassamen etc. Gleichzeitig mit Bodhisattva ging auch die Krähe weg, und frafs Würmer, nachdem sie einen Misthaufen entfernt hatte, füllte sich den Bauch, und als sie zum Bodhisattva zurückgekehrt war, sagte sie: „Herr, zu lange gehst Du aus, es ziemt sich nicht zu viel zu essen." Mit diesen Worten ging sie mit Bodhisattva auf Nahrung aus, und wenn er Abends zurückkehrte, in die Küche. Der Koch dachte: „Unsere Taube ist mit einem Anderen zurückgekehrt" und stellte auch der Krähe einen Korb hin. Seitdem wohnen nun die Beiden da. Darauf brachte man eines Tages für den Kaufmann viel Fischfleisch herbei. Dies nahm der Koch und hing es in der Küche hie und da auf. Als die Krähe dies sah, regte sich die Gier in ihr, und sie dachte bei sich: „Morgen werde ich nicht auf Nahrung ausziehen, sondern dies verzehren", und legte sich Nachts zusammengekauert (? tintinanto, wie auch nachher im selben Jât. tintintinâyanto, kann ich nur erraten, da es weder im Sanskrit, noch im Pâli oder Prâkrit belegt zu sein scheint) hin. Am nächsten Tage ging der Bodhisattva auf Nahrung aus und sprach: „Komme, liebe Krähe." „Herr, gehe Du, ich habe Bauchweh." „Lieber, die Krähen haben früher nie Bauchweh gehabt, sie sind die Nacht alle drei Wachen hindurch betäubt (von Schlaf (?), so habe ich mucchita-skt. mûrchita übersetzt), wenn sie einen Lampendocht verschlungen haben, so dauert ihre Sättigung einen Augenblick (?)". „Du wirst (wahrscheinlich) dieses Fischfleisch zu essen wünschen, wohlan die menschliche Nahrung ist für Dich schwer geniefsbar, tue nicht derartiges, gehe mit mir auf Nahrung aus." „Ich kann nicht Herr." „Dann wirst Du (erst) durch Deine eigene Tat klug werden, nimm Dich nur zusammen, dafs Du nicht in die Gewalt Deiner Gier gerätst" — so ermahnte Bodhisattva sie und ging weg, um Nahrung zu suchen. Nun bereitete der Koch ein mannigfaches Fischfleischgericht zu, öffnete die Gefäfse ein wenig, um die Hitze herauszulassen, stellte eine Schale auf das Gefäfs, um den Saft durchfliefsen zu lassen und ging nach auswärts, um sich abzukühlen. In diesem Augenblick hob die Krähe den Kopf aus dem Korb, sah nach der Speisekammer hin, und als sie erfuhr, dafs er herausgegangen war, dachte sie: „Jetzt ist Zeit meinen Wunsch zu erfüllen und das Fleisch zu essen, soll ich nun Fleisch in grofsen Stücken oder zerrieben essen?" so überlegte sie, und da sie dachte: „Mit dem zerriebenen Fleisch kann ich mir nicht rasch den Bauch füllen, ich will mir ein grofses Fleischstück nehmen, es in den Korb legen, essen und mich hinlegen", flog sie aus dem Korbe auf und duckte sich in die Saftschale. Dabei machte sie (un-

willkürlich) ein Geräusch. Als der Koch dies Geräusch hörte, dachte er: „Was ist das?“, ging weiter, und als er die Krähe sah, dachte er: „Diese böse Krähe wünscht das gekochte Fleisch des Grofskaufmanns, meines Herrn, zu essen, ich aber werde durch diesen mein Leben fristen, nicht durch diesen Toren, wozu brauche ich diesen?“, schlofs die Tür zu, fafste die Krähe, rupfte ihr die Federn aus, zerstiefs feuchten Ingwer zusammen mit Salz und Pfeffer (jìrakâ nur conjecturell „Pfeffer“ übersetzt, fem. nicht belegt, jìraka, „Kümmel“), mischte dies mit sauerer Milch zusammen, beschmierte ihr damit den ganzen Leib und legte sie in den Korb. Von heftigen Schmerzen überwältigt legte sich die Krähe zusammengekauert (? tintinàyanto siehe oben) nieder. Der Bodhisattva sagte, als er Abends zurückkam, und sah, dafs sie ins Elend geraten war: „Gierige Krähe, weil Du meinem Worte nicht folgtest, bist Du durch Deine Begierde zu grofsem Schmerze gelangt“, und recitierte folgenden Vers: „Wer, obschon er ermahnt wird, nicht vollzieht die Vorschrift dessen, der das Gute wünscht, mit dem Guten Mitleid hegt, liegt da wie (jene Krähe), die durch Feindeshand unterging, weil sie der Mahnung der Taube kein Gehör schenkte.“ Nachdem Bodhisattva diese Strophe ausgesprochen, dachte er: „Jetzt kann ich nicht mehr hier bleiben“ und ging anderswohin. Die Krähe kam eben da ums Leben. Darauf packte sie der Koch nebst ihrem Korbe und schüttete sie in den Kehricht.

### 3. Das Veḷuka*)-Jâtaka.

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva im Kâçilande in einer sehr reichen Familie geboren, und als er zu Einsicht gelangte, sah er in den Begierden das Unheil, im Aufgeben der Welt das Heil, verzichtete auf seine (irdischen) Wünsche, zog in den Himavant, führte da ein Einsiedlerleben, und indem er sich zur Meditation vorbereitete und die fünf übernatürlichen Fähigkeiten sowie die acht inneren Errungenschaften (samâpatti) erreichte, verbrachte er die Zeit in beschaulichem Glück und mit grofsem Gefolge, von 500 Asketen umgeben, war er nach einiger Zeit Lehrer einer (ganzen) Schar (von Schülern). Hierauf gelangte eine junge Schlange, nach ihrer Art herumwandelnd, zur Einsiedelei eines Asketen. Der Asket fafste Zuneigung zu ihr wie zu einem Sohne, legte sie in ein Stück Bambus (zwischen 2 Knoten) und behütete sie. Weil sie in einem Stück Bambus lag, gab man ihr den Namen Veḷuka. Den Asketen aber nannte man, weil er sie mit väterlicher Liebe (wörtl. mit Liebe zum Sohn) behütete, Veḷukapitâ (Vater des Veḷuka). Als darauf Bodhisattva hörte: „Ein Asket zieht da eine Schlange auf“, rief er ihn herbei, fragte ihn: „Ziehst Du wirklich eine Schlange auf“, und als er dies bestätigt, sagte er: „Einer Schlange darfst Du nicht vertrauen, ziehe ihn

*) von veḷu „Bambus“.

doch nicht so auf“. Der Asket sprach: „Dies ist mein geistiger Sohn, ich werde nicht ohne ihn leben können“. „Dann wirst Du durch ihn Dein Leben einbüfsen.“ Der Asket folgte der Mahnung Bodhisattvas nicht, er konnte die Schlange nicht aufgeben. Darauf gingen nach einigen Tagen alle Asketen, um Beeren zu suchen, fort, und wenn sie sahen, dafs sie an einem Orte ihrer Wanderung leicht Früchte erlangen konnten, so blieben sie zwei bis drei Tage dort. Auch Veḷukapitâ ging mit ihnen, nachdem er die Schlange in den Bambus gelegt und abgesperrt hatte. Mit den Asketen kehrte er nach zwei bis drei Tagen zurück, und in der Absicht dem Veḷuka Nahrung zu geben, öffnete er den Bambus und streckte seine Hand aus mit den Worten: „Komm Sohn, Du bist hungrig“. Die Schlange, zornig, dafs sie zwei bis drei Tage ohne Nahrung geblieben, bifs in die ausgestreckte Hand, brachte so den Asketen ums Leben und zog in den Wald. Als die Asketen dies sahen, teilten sie es dem Bodhisattva mit. Dieser liefs ihn bestatten, und nachdem er sich in Mitten seiner Einsiedler niedergelassen, sprach er, um sie zu ermahnen, folgenden Vers:*) „Wer, obschon er ermahnt wird, nicht vollzieht die Vorschrift dessen, der das Gute will und mit den Guten Mitleid hat, der liegt so vernichtet da, wie der Vater des Veḷuka.“ Nachdem Bodhisattva so seine Schüler ermahnt und fromme Gefühle entfaltet hatte (brahmavihâre bhâvetvâ), ging er am Ende seines Lebens in den Brahmahimmel (wörtlich: Brahmawelt) ein.

## 4. Makasajâtaka,

bereits übersetzt von A. Weber, Monatsber. d. Kgl. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1858 p. 265. Cf. auch Indische Streifen Bd. I, p. 228.

## 5. Rohiṇîjâtaka.

Als Brahmadatta König war, wurde Bodhisattva in der Famile eines Grofskaufmanns geboren und gelangte nach dem Tode seines Vaters auch in dessen Stellung. Er hatte eine Sklavin Namens Rohiṇî. Als diese mit ihrer Mutter zu einer Reistenne (?) (wörtl. Ort, wo Reis herausgeschlagen wird) gekommen war, legte sich die Mutter hin und bat sie: „Wehre mir, Liebe, die Fliegen ab“, und darauf schlug sie nur so obenhin mit dem Mörser los, brachte ihre Mutter ums Leben und fing an zu weinen. Als der Bodhisattva diese Begebenheit gehört hatte, dachte er: „So gar ein kluger Feind ist in dieser Welt besser etc.“ und sprach folgende Strophe:

„Besser ein kluger Feind als ein törichter Freund, Siehe die Törin Rohinî, sie erschlägt ihre Mutter und grämt sich dann.“

So pries Bodhisattva den Klugen und lehrte in diesem Vers die Moral.

---

*) Cf. das vorige Jâtaka.

### 6. Ârâmadûsakajâtaka, das J. vom Gartenverwüster.

Als Br. . . . . . . ., kündigte man einen Feiertag an. Sobald man den Schall der Festpauke hörte, gingen alle Einwohner der Stadt mit dem Fest beschäftigt herum. Damals wohnten im Garten des Königs viele Affen. Der Gartenhüter dachte: „Ein Fest wird in der Stadt ausgerufen, zu diesen Affen will ich sagen: „Sprengt Wasser", und das Fest mitmachen, so sprechend ging er an den ältesten Affen heran und fragte diesen: „Lieber ältester Affe, dieser Garten bietet Dir viele Annehmlichkeiten, Du kannst dort Blumen, Früchte und Zweige fressen, in der Stadt wird ein Fest ausgerufen, ich will das Fest mitmachen, werdet Ihr, bis ich zurückkomme in diesem Garten die jungen Bäume mit Wasser begiefsen können?" „Wohl, ich werde sie begiefsen." „Dann seid eifrig dabei." Hierauf gab er ihnen zur Besprengung Wasser, Lederschläuche (cammaṇḍa) und Holztöpfe. Nachdem die Affen Lederschläuche und Holztöpfe erhalten hatten, besprengten sie die jungen Bäume mit Wasser. Darauf sprach der älteste Affe zu ihnen: „He Ihr Affen, das Wasser fürwahr mufs aufbewahrt werden, wenn Ihr die jungen Bäume mit Wasser besprengt, so reifst sie nach einander aus, fafst nach der Wurzel, und besprengt die tief gehenden Wurzeln mit viel, die nicht tief gehenden mit wenig Wasser, nachher wird uns das Wasser knapp werden". Diese sagten: Ja wohl, stimmten zu und taten so. Zu dieser Zeit sprach ein kluger Mann, der die Affen im königlichen Garten so tun sah: „He, Ihr Affen, weshalb reifst Ihr die jungen Bäume aus und besprengt sie mit Wasser nach Mafsgabe der Wurzel?" Diese antworteten: „So ermahnt uns der älteste Affe". Als jener dies Wort hörte, dachte er: „Fürwahr, die Toren und Unklugen tun Schaden in der Meinung Nutzen zu stiften" und recitierte folgenden Vers:

„Nicht ist das Streben dessen erfolgreich, der nicht für den Zweck, den er erreichen will, geschickt ist*), der Einsichtslose verfehlt den Zweck, wie der Affe, der im Garten war."

So tadelte der kluge Mann in diesem Verse den ältesten Affen und ging mit seinen Genossen (?) aus dem Garten.

(Der kluge Mann wird vom Kommentar mit Buddha identifiziert, und ihm daher auch gleich eine „parisâ", eine Schar von Anhängern oder Schülern zugelegt).

### 7. Vârunijâtaka, das Branntwein-Jâtaka.

Als Brahmadatta . . . . ., war Bodhisattva in Benares Grofskaufmann. Bei ihm lebte ein Branntweinhändler. Als dieser einen scharfen Branntwein zurechtgemacht hatte, beauftragte er seinen Lehrling ihn zu verkaufen und ging fort, um sich zu baden. Nachdem jener gegangen, tat der Lehrling Salz in den Branntwein und verdarb ihn auf diese Weise. Als der Meister zurückkehrte, erfuhr er den Her-

*) Übersetzung hier nicht wörtlich, weil es sonst zu schwerfällig klingen würde.

gang und teilte ihn dem Kaufmann mit. Der Kaufmann sagte: „Die nicht in ihren Zwecken gescheidten Toren richten Schaden an, wenn sie auch meinen Nutzen zu stiften“ und trug folgenden Vers vor: (cf. das vorige Jâtaka).

Nicht ist das Streben dessen erfolgreich, der nicht zur Erreichung des Zieles, das er sich gesteckt, geschickt ist, der Dumme verfehlt den Zweck, wie Kondañña den Branntwein (verdirbt).

In diesem Vers lehrte Bodhisattva die Moral.

## 8. Das Jâtaka von dem Vedabbha-Zauber resp. Zauberspruch.

Als Brahmadatta . . . . ., kannte in einem Dorfe ein Brahmane einen Zauberspruch mit Namen Vedabbha. Dieser Zauberspruch war unschätzbar und sehr wertvoll. Als eine passende Konstellation stattfand, blickte er (der Brahmane) den Zauberspruch wiederholend in die Luft, darauf regnete es sieben Arten von Edelsteinen. Damals lernte Bodhisattva bei dem Brahmanen eine Wissenschaft. Darauf ging der Brahmane eines Tages mit Bodhisattva aus irgend einem Grunde aus dem Dorfe fort und kam in das Reich der Cetiya. Unterwegs an einem im Walde gelegenen Orte treiben fünfhundert Räuber, die sich auf Erpressung legen (wörtl. aussendende Räuber) Wegelagerei. Diese nahmen Bodhisattva und den Vedabbhabrahmanen (d. h. den des Vedabbha genannten Zauberspruches kundigen Brahmanen) gefangen*). [Weswegen heifsen nun diese Räuber pesanaka (ausschickend), wenn sie zwei Leute ergriffen haben, so schicken sie einen fort, um Lösegeld herbeizuschaffen, deswegen werden sie pesanaka genannt, wenn sie z. B. Vater und Sohn ergriffen haben, so sprechen sie zum Vater: „Wenn Du uns Geld geschafft hast, so nimm Deinen Sohn mit und komme hier her, auf dieselbe Weise lassen sie, wenn sie Mutter und Tochter ergriffen haben, die Mutter los, wenn sie den älteren und jüngeren Bruder gefafst, geben sie den älteren frei, wenn sie Lehrer und Schüler gefangen, lassen sie den Schüler los]. Diese ergriffen damals den Vedabbhabrahmanen und liefsen Bodhisattva los. Als Bodhisattva sich ehrfurchtsvoll von seinem Lehrer verabschiedete, sagte er: „Ich werde nach ein oder zwei Tagen zurückkehren, fürchte Dich nicht und tue ja nach meinem Worte, heute wird eine Konstellation (d. h. Konjunktion des Mondes mit einem Sternbild) stattfinden, um Geld regnen lassen zu können, nicht mögest Du, um den Schmerz nicht ertragen zu müssen, den Zauberspruch wiederholen und Geld**) regnen lassen, wenn Du Geld regnen lassen wirst, so wirst Du nebst diesen fünfhundert Räubern ins Verderben geraten“. Nachdem er den Lehrer so ermahnt hatte, ging er fort, um Geld herbeizuschaffen. Als die Sonne untergegangen war, banden die

*) Ich habe den folgenden Satz in Klammern gesetzt, weil er mir den Eindruck einer Glosse macht.

**) oder auch Schätze (Edelsteine); dhana ist weit zu fassen.

Räuber den Brahmanen und legten ihn hin. In diesem Augenblick erhob sich aus der elementaren Substanz der östlichen Welt die volle Mondscheibe. Als der Brahmane die Konstellation sah, dachte er: „ich habe die für einen Geldregen zweckmäfsige Konstellation erlangt, wozu soll ich das Leid (der Gefangenschaft) ertragen, ich will den Zauberspruch wiederholen, Geld regnen lassen, den Räubern das Geld geben und nach meinem Behagen fortgehen", und redete die Räuber (so) an: „He, Ihr Räuber, weswegen habt Ihr mich gefangen genommen?" „Des Geldes wegen, Herr." „Wenn Euch Geld nötig tut, so nehmt mir schnell die Fesseln ab, lafst mir den Kopf waschen, legt mir neue Kleider an, salbt mich mit Parfüms und schmückt mich mit Blumen" (und stellt mich hin). Nachdem die Räuber dessen Rede gehört, taten sie so. Als der Brahmane die Konstellation beobachtet hatte, wiederholte er den Zauberspruch und blickte in die Luft. Jetzt fielen auch Schätze aus der Luft. Die Räuber kehrten die Schätze zusammen, banden sie zusammen in ihre Oberkleider und brachen auf. Der Brahmane ging hinter ihnen her. Darauf wurden diese Räuber von anderen fünfhundert Räubern gefangen genommen. „Weswegen nehmt Ihr uns gefangen?" fragten sie. „Des Geldes wegen" antworteten die Anderen. „Wenn es Euch um Geld zu tun ist, so ergreift den Brahmanen, der hat, nachdem er zum Himmel aufgeblickt, Geld regnen lassen, dieser hat es uns gegeben." Die Räuber liefsen die andere Bande los und ergriffen den Brahmanen mit den Worten: „Gieb uns Geld". Der Brahmane antwortete: „Ich möchte Euch Geld geben, die Geldregenkonstellation wird von jetzt an in einem Jahre stattfinden, wenn Euch Geld not tut, so mögt Ihr Euch gedulden, dann werde ich Geld regnen lassen". Die Diebe wurden zornig und sprachen: „He, Du böser Brahmane, Anderen hast Du jetzt Geld regnen lassen, und uns willst Du noch ein Jahr warten lassen", hierauf spalteten sie mit einem scharfen Schwerte den Brahmanen in zwei Teile, warfen ihn auf die Strafse, gingen (den Anderen) rasch nach, kämpften mit den (anderen) Räubern, töteten diese Alle, nahmen ihnen das Geld ab, spalteten sich wieder in zwei Parteien, bekämpften einander, töteten 250 Männer und töteten sich auf diese Weise einander, bis nur zwei Männer übrig waren. So gelangten 1000 Männer ins Verderben. Jene zwei Leute aber schafften geschickt das Geld herbei, versteckten es in einem Dickicht, welches in der Nähe des Dorfes gelegen war, einer zog das Schwert und setzte sich zum Schutz davor hin, der Andere nahm Reiskörner und ging ins Dorf sich Essen kochen zu lassen. „Die Habgier fürwahr ist die Wurzel des Verderbens" dachte der beim Geld sitzende; wenn dieser (Andere) zurückkommt, so werden in Bezug auf diesen Schatz sich zwei Parteien bilden, wie wäre es, wenn ich diesen wenn er eben zurückkommt, mit dem Schwerte stofsen und töten würde", so denkend gürtete er sich sein Schwert um und setzte sich, des Anderen Ankunft erwartend, hin. Der Andere dachte: „In Bezug auf diesen Schatz werden sich zwei Parteien bilden, nun werde ich Gift in das Essen tun, den Mann speisen, ums Leben

bringen und allein den Schatz an mich reifsen", so denkend afs dieser selbst, als die Mahlzeit bereit war, tat in das Übrige Gift hinein und ging damit fort. Der Andere spaltete ihn, nachdem er die Mahlzeit hingestellt hatte und eben da stand, mit dem Schwerte in zwei Teile, warf den Leichnam an einen abgelegenen Ort, und nachdem er die Mahlzeit genossen, kam er auf demselben Fleck ums Leben. So gerieten durch diesen Schatz Alle ins Verderben. Bodhisattva kehrte nach ein bis zwei Tagen mit dem Schatz zurück. Als er an diesem Orte seinen Lehrer nicht erblickte und die Schätze verstreut sah, dachte er: „Mein Lehrer hat wohl nach meinem Worte nicht gehandelt und Geld regnen lassen, alle müssen ins Verderben geraten sein" und ging weiter auf der grofsen Strafse. Unterwegs sah er seinen Lehrer auf der Landstrafse in zwei Stücke zerrissen, dachte: „Er hat mein Wort nicht befolgt und ist tot", las Holz auf, errichtete einen Scheiterhaufen, verbrannte den Lehrer, verehrte ihn mit Waldblumen, ging vorwärts, und als er 500, dann 250 und der Reihe nach schliefslich zwei Männer ums Leben gekommen sah, dachte er: „1000 Männer weniger zwei sind ins Verderben geraten, zwei andere Räuber müssen noch da sein, diese werden sich nicht zügeln können, wohin sind diese nun gegangen?" so denkend ging er weiter nahm deren Geld, sah den ins Dickicht führenden Weg und weiter hin den zu dem Bündel zusammengebundenen Haufen Geld und den Toten, der eine Efsschale vor sich ausgebreitet hatte. Darauf dachte er: „dies wird wohl von diesen getan sein", erkannte Alles, überlegte, wo wohl der (letzte) Mann sei, und als er diesen an einem geheimen Orte in Stücke gehauen sah, dachte er: „Mein Lehrer hat sich, weil er nicht nach meinem Worte handelte, durch seinen Ungehorsam durch eigene Schuld ins Verderben gestürzt, auch andere 1000 Männer hat er zu Grunde gerichtet, wenn man mit unrechten Mitteln und in unrechter Weise sein Gedeihen erstrebt, so wird man, wie mein Lehrer, in grofses Verderben geraten" und sprach folgenden Vers:

„Wer ein Ziel mit unrechten Mitteln erstrebt, der wird ruiniert,
Die Cetâ töteten den Vedabbha, Alle gerieten ins Unglück."

So dachte Bodhisattva, „wie mein Lehrer mit unrechten Mitteln an unrechter Stelle sich anstrengte, Geld regnen liefs, aus eigener Schuld ums Leben kam, und Ursache wurde, dafs Andere ums Leben kamen, so auch wird, wer sonst in unrechter Weise seinen Nutzen anstrebend Anstrengungen machen wird, stets durch sich umkommen und Anderen eine Ursache des Verderbens sein", so lehrte er, indem die Götter den Wald erbrausen machten und Beifall klatschten, in diesem Verse die Moral, schaffte die Schätze klug ins eigene Haus, tat gute Werke, wie Almosen etc., und nachdem er die ihm zugemessene Lebensdauer erreicht, gelangte er schliefslich in den Himmel.

## 9. Das Sternbildjâtaka.

Als Brahmadatta . . . ., wählten die Stadtbewohner ein Landmädchen (zur Gattin), und nachdem sie den Tag (der Hochzeit) fest-

gesetzt, fragten sie ihren Hausfreund, einen Bettelmönch*): „Herr, heute haben wir ein Fest vor, ist denn die Konstellation günstig?" Dieser dachte: „Jene haben nach eigenem Ermessen den Tag festgesetzt und jetzt fragen sie mich (darnach)", wurde zornig, nahm sich vor ihnen am selben Tage noch das Fest zu stören und sagte: „Heute ist die Konstellation ungünstig, wenn Ihr es tut, so werdet Ihr in grofses Verderben geraten". Diese glaubten ihm und gingen nicht. Als die Landleute merkten, dafs diese nicht kamen, dachten sie: „Diese haben heute den Tag festgesetzt und sind nicht gekommen, wozu brauchen wir diese?" und gaben ihre Tochter Anderen. Als die Städter am nächsten Tage kamen, verlangten sie das Mädchen (zu sehen). Die Landleute sagten: „Ihr, sogenannte Städter, seid Hausväter ohne Scham, den Tag setztet Ihr fest und holtet das Mädchen nicht ab, weil Ihr nicht kamet, gaben wir sie Anderen". „Wir haben den Bettelmönch um Rat gefragt, und sind nicht gekommen, da (nach seiner Meinung) die Konstellation nicht günstig war, gebt uns das Mädchen." „Wir haben sie, weil Ihr nicht kamt, Anderen gegeben, wie sollen wir jetzt das Mädchen, das wir weggegeben, wieder herbeischaffen?" Während diese so mit einander zankten, kam ein kluger Städter zu irgend einem Zweck aufs Land. Als er diese Städter sagen hörte: „Wir haben den Bettelmönch gefragt und sind nicht gekommen, weil die Konstellation ungünstig ist", sprach er: „Was soll ein Glücksstern, ist nicht die Erlangung des Mädchens Glücksstern genug?" und rezitierte folgenden Vers:

Dem Toren, der den Glücksstern erwartet, entging das Ziel,
Für einen (guten) Zweck ist (eben dieser) Zweck ein Glücksstern,
was sollen die Sterne dabei tun?"

Die Städter gingen fort, nachdem sie sich gezankt und das Mädchen nicht erlangt hatten**).

## 10. Das Jâtaka, das von einem Toren handelt.

Als Brahmadatta . . . ., wurde **Bodhisattva** im Leibe der ersten Gemahlin des Königs empfangen. Als er aus dem Leibe seiner Mutter herausgekommen war, gab man ihm an dem zur Namengebung bestimmten Tage den Namen **Brahmadatta-Kumâra**. Als er 16 Jahre alt war, studierte er in Takšaçilâ ein Handwerk***), bewältigte die 3 Veden und gelangte in den 18 Wissenschaftsmaterien zur Vollendung†). Darauf gab ihm sein Vater ein Unterkönigtum. Zu dieser Zeit hielten die Einwohner von Benares Götterfeste, verehrten Gottheiten, töteten viele Ziegen, Widder, Hähne, Eber etc. und brachten sowohl

*) âjîvika. (Dieser braucht nicht dem buddhistischen Orden anzugehören.)
**) Der Kommentar identifiziert natürlich den klugen Mann mit Buddha.
***) Oder auch eine Wissenschaft (sippa).
†) Wie mir Dr. Franke mitteilt, werden Milindapaṇha S. 3 neunzehn Wissenschaften (vijjâ) aufgezählt.

mit mannigfaltigen Blumen und Parfüms als auch mit Fleisch und Blut ein Opfer dar. Bodhisattva dachte: „Jetzt töten die Menschen, wenn sie Götterfeste feiern, viele lebende Wesen, die grofse Masse ergiebt sich meist unrichtigen Satzungen, wenn ich nach dem Tode meines Vaters die Regierung erlangt habe, so werde ich auch nicht Einen belästigen und prinzipiell nicht zugeben, dafs man ein lebendes Wesen töte". So bestieg er eines Tages einen Wagen und als er aus der Stadt herausgekommen war, sah er viele Leute zu einem grofsen Feigenbaume eilen und von der Gottheit, die in diesem Baume sitzt, das, was man auch immer an Söhnen, Töchtern, Ruhm, Schätzen etc. wünscht, fordern. Nachdem er vom Wagen gestiegen, sich dem Baume genähert, ihn mit Parfüms und Blumen geehrt, mit Wasser besprengt und nach rechts umwandelt hatte, feierte er ein Götterfest, verehrte die (Baum)gottheit, bestieg den Wagen und ging nach der Stadt. Seitdem ging er auf diese Weise in Zwischenräumen dorthin und brachte gleich einem Götterverehrer eine Spende dar. Nach einiger Zeit übernahm er nach dem Tode seines Vaters das Königreich, mied die vier unrichtigen Wege, hielt die zehn Königsgesetze genau inne und dachte: „Mein Gedanke hat sich verwirklicht, ich bin auf den Tron gekommen, jetzt werde ich das, was ich früher als einzigen Zweck mir vornahm, verwirklichen", er rief Minister, Brahmanen, Hausherrn etc. zusammen und redete sie an: „Wohlan, wifst Ihr, auf welche Weise ich zur Königswürde gelangt bin?" „Wir wissen es nicht Majestät" *). Habt Ihr mich früher gesehen, wie ich jenen Baum mit Parfüms etc. verehrte, die Hände faltete und betete?" „Ja wohl Majestät." Damals tat ich (folgendes) Gelübde: „Wenn ich auf den Tron kommen werde, will ich dir ein Opfer bringen", durch die Macht dieser Gottheit bin ich, nun auf den Tron gekommen, jetzt will ich ihr das Opfer darbringen. Ihr sollt ohne Zögern rasch das Opfer für die Gottheit vorbereiten". „Was sollen wir dazu nehmen, König?" **) „Wohlan ich flehte die Gottheit so an: „Die, welche in meinem Reiche die 5 schlimmen Handlungen ausführen und die zehn Wege zu den unrechten Handlungen fortwährend wandeln werden, die will ich töten und mit ihrem Eingeweide***), Fleisch, Blut etc. ein Opfer darbringen", solches gelobte ich, Ihr sollt so die Pauke herumgehen (und ausrufen) lassen: „Unser König hat, als er Unterkönig war, folgendes Gelübde getan: „Wenn ich zur Herrschaft gelangen werde, werde ich alle Übeltäter in meinem Reiche töten und opfern, jetzt will dieser sein Gelübde erfüllen†), und so sollen die Einwohner der Stadt es wissen", und wenn Ihr so gesprochen habt, werde ich von denen, die von jetzt an solche schlimme Handlungen begehen werden, tausend töten, opfern und so mich von dem Gelübde lösen". Indem er dieses Ziel klar machte, sprach er folgenden Vers:

*) wörtlich Gott, (deva stehende Anrede des Königs).
**) So nach Fausbölls Conjectur übersetzt.
***) anta vaddhi, sonst nicht belegt, nachher dafür hadaya.
†) Gekürzt übersetzt.

„Ein Opfer habe ich gelobt mittelst tausend Toren. Jetzt fürwahr werde ich es darbringen, viel ungerechte Leute giebt es.“

Als die Minister Bs. Wort hörten, sagten sie: „Gut, Majestät“ und liefsen in der Stadt Benares, die sich 12 yojana weit erstreckte, die Pauke herumgehen (und die Bekanntmachung unter Paukenschall ausrufen). Als man die Proklamation vernahm, gab es auch nicht einen, der dauernd solche schlimme Handlung beging. So lange B. herrschte, wurde auch nicht eine Person gefunden, die unter den 15 schlimmen Handlungen eine beging. So tat B. auch nicht einem Geschöpf etwas zu Leide, sorgte, dafs alle Einwohner seines Reiches die guten Sitten bewahrten, tat gute Werke, wie Almosen etc., und am Ende seines Lebens gelangte er nebst seiner Jüngerschaft ins Paradies.

Berlin.

---

# Ein Brief von Konrad Celtis an die Universität Ingolstadt (1492).

Mitgeteilt

von

Christian Ruepprecht.

---

Die Universitätsbibliothek München, welche bis 1800 bekanntlich in Ingolstadt gewesen, weist in ihrer äufserst interessanten und umfangreichen Briefsammlung neben zwei von Karl Hartfelder in seinen Epigrammen veröffentlichten kleinen lateinischen Gedichten an die heilige Katharina und die Jungfrau Maria auch 18 Briefe von dem obengenannten berühmten Humanisten auf. Davon sind die 17 an Sixtus Tucher von Hartfelder vor 2 Jahren in dieser Zeitschrift bekannt gemacht worden, was meines Wissens mit dem Schreiben an die Universität Ingolstadt bis jetzt nicht geschehen ist. Celtis ist im Anfange des Jahres 1492 als Lehrer der Dichtkunst und Beredsamkeit nach Ingolstadt berufen worden. Er hielt aber seine Antrittsvorlesung, in welcher er ein Bild der traurigen litterarischen Zustände in Deutschland entwarf und die Ursachen derselben geifselte, erst am 31. August des erwähnten Jahres. Zuvor hatte er gewissermafsen als Leitfaden für seine Zuhörer eine Schrift herausgegeben, die — quinto cal. April. — dem Kaiser Maximiliam I. gewidmet und betitelt ist: Epitoma in utrãqe Ciceronis rhetoricã cũ arte memorativa noua et modo epistolandi utilissimo (s. l. et a. 23 Bll. 4°).

Auf dieses Buch und seine Vorlesung weist Celtis offenbar im nachfolgenden Briefe hin, nachdem er die grofsen Mängel der bisherigen Verhältnisse geschildert, um so sein Vorgehen in das richtige Licht zu setzen.

Originalhandschrift dürfte derselbe nicht sein, da er trotz der Ähnlichkeit einzelner Buchstaben mit den sicherlich autographischen Briefen an Tucher im ganzen doch einen anderen Zug aufweist. Oder sollte das die ersichtlich langsamere und fleifsigere Schrift bezw. eine andere Feder ausmachen?

Conradus Celtis academie Ingolstatensi.

Quam necessaria (?) et vtilis sit omnibus litterarum professoribus: bene arteque dicendi et scribendi scientia tam quisquis in se et ex aliis maxime considerare et animadvertere potuit. dum quosdam audimus incontinue et insuauiter pariter omnem artem et dicendi legem cathedris velut auseres instrepere: aut veluti mugientes boues aures conturbare: Verba abiecta vilia et corrupta et quicquid in buccam venerit audaciter et fastidiose effundentes: Aspereque et barbare suauissimam linguam romanam proferentes: Et quod vnicum apud me mirum est in tot seculis et tot Germanie nostre gimnasijs totque scolasticis clamoribus quibus nos omnes doctos censeri volumus neminem inueniri: qui epistolas aut orationes carmina aut historias culte et lunate conscripsisset: sicut italum genus hominum in paucioribus et longe doctioribus gymnasijs: sed ita profecto est. Nulla apud germanos puerorum institutio est: dum illos ignorantia nostra obruimus: nec aliud scire dignamur nisi ingenio nostro sordido consentaneum sit. Quo futurum est ut tales semper crescant discipuli quales ipsi fuerimus magistri. O res dolenda tot nobilium adolescentum negligere ingenia sed ignoscite mihi (?) doctissimi viri. Non enim vestra culpa id accidere sed temporum et fatorum ordine ita euenire existimo. Dum illius rei nullam aliam causam inuenio: quam quod vestra ipsa quibus ars dicendi heret non intellegimus: Et quod Cicero in rhetorica diffusius scripsit in ordinem redigere non possumus. Hunc ego defectum in nostris hominibus Considerans condolui germanie mee: quod in tot gymnasijs nostris nemo vnquam fuisset: qui Ciceronem aperte dilucideque aperuisset. Cupiens igitur amore reipublicae: litterarie huic morbo remedium adhibere: praecepta dicendi et omnem ut ita dicam Ciceroniane eloquentie succum in prospicuum et clarum quendam ordinem redegimus: eaqe imprimenda curavimus: proximoque die lune ad horam primam illa interpretari et legere ita instituimus: ut totus iam Cicero non rhomana sed germana lingua loqui intellegatur. Erit id vobis maximo ornamento et decori: et perpetuum monumentum: siue concionandum aut actiones iuris tractantum: consultandum: epistolas scribendum: orandum: seu cum quouis homine vobis loquendum fuerit. Valete.

München.

# Neue Ausgabe eines Vagantenliedes über den Rangstreit zwischen Wein und Wasser.

Von

A. Bömer.

Die Tiefen, aus welchen man um die Mitte unseres Jahrhunderts mit so grofsem Eifer die lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters zurück ans Tageslicht zu fördern begonnen hat, sind noch immer nicht vollständig aufgedeckt. Zwar sind die Hauptgänge des reichen Bergwerks — um im Bilde zu bleiben — bereits gefunden und ausgenutzt, in England durch Wright, in Frankreich durch Du Méril und in Deutschland durch Schmeller, aber noch immer stöfst man hier und da auf vereinzelte neue Stücke schätzbaren Erzes. Immer wieder nämlich liest man von Zeit zu Zeit, dafs auf irgend einer Bibliothek in einer alten Handschrift ein bisher noch völlig unbekanntes oder wenigstens von der bekannten Fassung beträchtlich abweichendes Gedicht jener Art gefunden sei. Auf ein solches möchte auch ich hier die Aufmerksamkeit der Freunde des mittelalterlichen Studentenliedes lenken. Die letzte Seite einer früher den Dominikanern zu Soest, jetzt der Königlichen Paulinischen Bibliothek zu Münster gehörenden Handschrift des 14. Jahrhunderts (Staender. Chirographorum in regia bibliotheca Paulina Monasteriensi catalogus. No. 185) enthält ein lateinisches Gedicht, in welchem man auf Grund der abwechselnd neben die einzelnen Strophen geschriebenen Worte „aqua“ und „vinum“ gleich richtig die Behandlung eines in der Vagantenlitteratur sehr bekannten Themas, des Rangstreites zwischen Wein und Wasser, vermutet. Mit besonderer Vorliebe scheinen sich die fahrenden Schüler diesem Stoffe immer von Neuem zugewandt zu haben, ihn auf die mannigfaltigste Weise dichterisch gestaltend. Oskar Hubatsch geht in seinem trefflichen Büchlein über „Die lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters“ (S. 24 f.) auf das beliebte Thema näher ein und zählt vier völlig verschiedene Bearbeitungen desselben auf: eine französische, eine spanische und zwei lateinische, welchen sich als fünfte noch eine deutsche anreihen liefse, die Wattenbach in Mones „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ (Bd. 15, S. 286) veröffentlicht hat, und welche in einer Umformung aus dem 16. Jahrhundert auch in „Des Knaben Wunderhorn“ aufgenommen ist. Von den beiden uns hier zumeist angehenden lateinischen Bearbeitungen ist die eine von Du Méril in seinen „Poésies inédites du moyen âge“ (S. 303 ff.) mitgeteilt. Der Anfang lautet: „Denudata veritate . . .“. Einen Teil des

Gedichtes haben auch die bekannten von Schmeller herausgegebenen „Carmina Burana“ (S. 232). Etwas weitläufiger ist die zweite lateinische Bearbeitung, welche Wright in den „Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes“ (S. 87 ff.) im Jahre 1841 veröffentlicht hat. Sie beginnt:

„Cum tenerent omnia medium tumultum“.

Diese Bearbeitung erkannte ich an dem ähnlichen Anfang in dem Gedichte der münsterischen Handschrift wieder, denn der mir vorliegende erste Vers lautet:

„Dum tenerent medium omnia tumultum“.

Die gleich zu Beginn sich zeigende merkliche Abweichung der Lesarten veranlafste mich, das ganze Gedicht sorgfältig mit dem von Wright gegebenen Texte zu vergleichen. Fast in jeder Strophe fand ich eine oder andere Verschiedenheit, bis gegen den Schlufs die Überlieferungen völlig auseinander gingen. Ich stiefs eben auf eine besondere Eigentümlichkeit in der Überlieferung der Vagantenlieder, dafs wir nämlich fast nie ein Gedicht in zwei Handschriften auch nur annähernd übereinstimmend mitgeteilt finden, von Schreibfehlern ganz abgesehen. Die Lieder lebten beständig im Munde der Scholaren fort und somit auch in ihren Aufzeichnungen. Was einem Schreiber nicht gefiel, das liefs er weg oder veränderte es nach seinem Geschmacke. Oft konnte er es sich auch nicht versagen, ganz neue Strophen hinzu zu dichten, und so ging denn das Gedicht in einem neu ausgestatteten Gewande weiter hinaus in die Welt, wieder neuen Veränderungen entgegen. Wir kennen diese Erscheinung von unseren Volksliedern her. Es ergiebt sich aus ihr eine grofse Schwierigkeit für die Herausgabe der Gedichte. Von einer durchgehenden Feststellung des Textes durch Vergleichung der Handschriften kann nämlich bei den immer wieder völlig abweichenden Lesarten naturgemäfs nicht die Rede sein. Eben deshalb ist es auch äufserst schwierig, über das Verhältnis der einzelnen Überlieferungen zu einander etwas Sicheres zu bestimmen. — Um nach diesen allgemeinen Bemerkungen wieder auf unser Gedicht zurückzukommen, so hat Wright dasselbe in seinem obenangeführten Buche nach sechs englischen Handschriften mitgeteilt, deren älteste dem Ende des 13. Jahrhunderts angehören. Die beiden bedeutendsten von ihnen, deren Varianten er unter dem Texte angiebt, hat er mit C und Ca bezeichnet. Welcher von diesen die münsterische Handschrift am nächsten steht, ist schwierig zu entscheiden; bald stimmt sie an verschieden überlieferten Stellen mit der einen überein, bald mit der anderen, und bald weicht sie auch von der übereinstimmenden Lesart beider beträchtlich ab. Gegen den Schlufs nähert sie sich einmal ganz offenbar Ca, indem sie mit ihr statt dreier Strophen, welche Wright aus C genommen hat, nur eine, von jenen dreien ganz abweichende, giebt. Aber wie immer auch die Handschriften sich zu einander verhalten mögen, jedenfalls ist es, wie wir sehen werden, an der Hand der münsterischen möglich, an vielen Stellen offenbare Fehler der englischen Handschriften, die Wright ohne Bedenken auf-

genommen hat, richtig zu stellen, und schon deshalb verdient ihr Text veröffentlicht zu werden. An einer Stelle, auf die ich unten besonders aufmerksam machen werde, können wir im Texte Wrigths ganz deutlich ein gröfseres Versehen feststellen. Da sich dasselbe in allen sechs von dem Herausgeber benutzten Handschriften findet, so scheinen sie sämtlich auf einen, an dieser Stelle fehlerhaften, Text zurückzugehen. Zur Vergleichung der Lesarten gedachte ich anfangs unter dem Texte der münsterischen Handschrift die Abweichungen der englischen zu verzeichnen; allein dieselben häuften sich derartig, dafs ich es bald vorzog, auch das Gedicht, wie es Wright gegeben hat, vollständig anzuführen. Ich werde also beide Texte neben einander stellen, denn so fällt die Verschiedenheit der Überlieferung am besten in die Augen. — Übrigens bemerke ich, dafs ich mehrere kleine Versehen meiner Handschrift ohne Weiteres berichtigen werde, und ferner, dafs die mittelalterliche Schreibart der Wörter überall mit der uns geläufigen vertauscht werden soll.

Ehe ich zur Mitteilung der Texte übergehe, mufs ich noch erwähnen, dafs unser Gedicht auch noch in zwei anderen Handschriften gefunden ist. Aus der einen, einem Codex Venetus S. Marci aus dem 15. Jahrhundert, jetzt zu Göttingen befindlich, hat J. Grimm (Kleinere Schriften. III. S. 78 f.) die vier ersten und die letzte Strophe mitgeteilt; von der anderen, jetzt zu München aufbewahrten, welche der Liesborner Benediktiner Bernhard Husemann aus Beckum im Jahre 1575 zusammengestellt hat, kennen wir durch eine Veröffentlichung Wattenbachs in Mones Anzeiger (XV. 286) gleichfalls die Eingangsstrophen und die Schlufsverse. Aber in diesen aus viel späterer Zeit stammenden Handschriften, wenigstens in der zuletzt genannten, ist unser Gedicht oft kaum noch wiederzuerkennen, so grofse Veränderungen hat es sich gefallen lassen müssen, — ein untrügliches Zeichen für die ungemeine Beliebtheit des Stoffes. Aufserdem ist meines Wissens keine Aufzeichnung des Gedichtes bekannt.

**Text von Wright.**

**Goliae dialogus inter aquam et vinum.**

1. Cum tenerent omnia medium tumultum,
post diversas epulas et post vinum multum,
postquam voluptatibus ventris est indultum,
me liquerent socii vino jam sepultum.

2. At ego in spiritu non in carne gravi
raptus sum et tertium coelum penetravi,
ubi sacratissima quaedam auscultavi,
quae post in concilio fratrum reseravi.

3. Dum sederet equidem in excelsis Deus,
et caepisset spiritus trepidare meus,
ecce in judicio Thetis et Lyaeus
intrant, et alteruter actor est et reus.

**Text nach der münsterischen Handschrift.**

[Ohne Überschrift.]

Prologus

1. Dum tenerent medium omnia tumultum,
post diversas epulas et post vinum multum,
postquam voluptatibus ventris est indultum,
me liquerunt socii vino iam sepultum.

2. Ast ego vel spiritu vel in carne gravi
raptus sum et tertium coelum penetravi,
ubi sacratissima quaedam auscultavi,
quae post in concilio fratrum revelavi.

3. Dum sederet siquidem in excelsis Deus
et coepisset spiritus trepidare meus,
statim in iudicium Thetis et Lyaeus
intrant, et alteruter actor est et reus.

4. Thetis in exordio multum gloriatur,
dicens, „Mihi merito laus et honor datur,
cum sim ex quo machina mundi firmabatur,
et super me spiritus Dei ferebatur“.

5. Bacchus ad haec incipit talia referre,
„Mos est prius vilia, cara post conferre;
sic et Deus voluit te prius proferre,
et me post, ut biberent peccatores terrae“.

6. „Meum decus admodum Deus ampliavit,
quando me de puteo potum postulavit;
de torrente siquidem, attestante David,
bibit et propterea caput exaltavit“.

7. „Cum in vite Dominus fructum dedit istum,
uvae nil aquaticum fecit intermixtum;
ergo qui potaverint vinum aqua mixtum,
sunt adversus Dominum vel adversus Christum.“

8. „Me contentus respuit Nazarenus vina,
cum in me sit posita vitae medicina,
quod ex Evangelica patet disciplina,
cum sanaret angelus aegros in piscina.“

9. „Tandem si te jugiter lambat Nazaraeus,
quam tamen salutifer sit effectus meus,
patet, cum apostolus docet atque Deus,
ut me propter stomachum bibat Timotheus.“

10. „Medecinae Naamam liquerunt humanae,
nec prodesse poterant cuti male sanae,
sed voces propheticae non fuerunt vanae,
postquam fuit septies lotus in Jordane.“

11. „Caesus a latronibus Jerosolymita,
visus a presbytero, visus a levita,
incuratus forsitan extitisset ita,
ni fuissent vulnera vino delinita.“

12. „Cum tu causa fueris intemperiei,
ego sum apposita tuae rabiei;
quia, sicut legitur, aquae non Lyaei
impetus laetificat civitatem Dei.“

13. „Tu tanquam vilissima funderis in planum,
ego velut nobile mittor in arcanum;
te potat in montibus pecus rusticanum,
sed meus laetificat potus cor humanum“.

Aqua.

4. Thetis ab exordio multum gloriatur;
„Ego sum, cui merito laus et honor datur,
cum sim ex quo machina mundi formabatur,
cum super me spiritus Dei ferebatur“.

Vinum.

5. Bacchus ad haec incipit talia referre:
„Mos est prius vilia, cara post conferre;
sic et Deus voluit te prius offerre
et me post, ut biberent peccatores terrae.

Aqua.

6. „Me vitis admodum Christus ampliavit,
quando me de puteo potum postulavit;
de torrente siquidem attestante David
bibit et propterea caput exaltavit.“

Vinum.

7. „Uvae nil aquaticum fecit intermixtum,
cum in vite Dominus fructum dedit istum;
ergo qui potaverit vinum aqua mixtum,
peccat contra Dominum et adversus Christum.“

Aqua.

8. „Me contentus respuit Nazaraeus vina
cum in me reposita sit vitae medicina
quod ex Evangelica patet disciplina,
dum sanaret angelus aegros in piscina.“

Vinum.

9. „Te quivis aquaticus bibat Nazaraeus,
sed quantum salutifer sit effectus meus,
patet, dum apostolis probat immo deus,
ut me propter stomachum bibat Timotheus.“

Aqua.

10. „Medecinae Naamam liquerant humanae
nec prodesse poterant cuti male sanae;
cui voces propheticae non fuerunt vanae,
postquam fuit septies lotus in Jordane.“

Vinum.

11. „Caesus a latronibus Jerosolymita,
visus a presbytero, visus a levita,
incuratus forsitan excessisset vita,
ni fuissent vulnera vino delinita.“

Aqua.

12. „Cum tu saepe causa sis intemperiei,
ego sum opposita tuae rabiei,
nám, sícut legitur, aquae, non Lyaei,
impetus laetificat civitatem Dei.“

Vinum.

13) „Tu-namque vilissima-funderis in planum,
ego vero vegetis mittor in arcanum,
tu potas in montibus pecus rusticanum,
sed meus laetificat potus cor humanum“.

14. „Fructum temperaneum reddit excolenti
lignum quod est proximum aquae defluenti;
profert fructus segetis longe venienti,
prodest aqua frigida viro sitienti.“

15. „Satis contemptibilis et satis egena,
si qua forte sumitur sine vino coena,
non exterret homines paupertatis poena,
cum me promptuaria sint eorum plena.“

16. „Primam partem fidei ego reseravi,
quando Dei filium in Jordane lavi;
et figuras veteris legis consumavi,
cum de suo latere foras emanavi.“

17. „Ad baptismi gratiam venit per me reus;
per me multos homines jungit sibi Deus;
nec fuit, ut legitur, aqua, sed lyaeus,
de quo dixit Dominus, „Hic est sanguis meus“.“

18. „Ego pulcritudinis, ego claritatis
mater sum, et omnibus offero me gratis;
ego pratis aufero pestem siccitatis,
desuper cum intonat Deus majestatis.“

19. „Quantumcunque sapidus, quantum quoque carus,
sine vino traditus, cibus est amarus;
tuo gaudet poculo pauper et avarus,
sed calix inebrians o quam sum praeclarus.“

20. „Ego flammas tempero solis in pruinis,
potum do volucribus, opem molendinis,
et mundum circueo fluctibus marinis,
ubi sunt reptilia quorum non est finis.“

21. „Ego de palmitibus in torcular ivi,
et exinde vegetans ventrem introivi,
vasculorum genera multa pertransivi,
et in potatoribus requiem quaesivi.“

22. „Ratio confunditur, oculi caecantur,
hiis qui tuis potibus nimis immorantur;
blande dum ingrederis, extra mordicantur,
et velut a reguli morsu venenantur.“

23. „Potus tuus pestifer, potus est mutatus,
cum fuit ad nuptias Jesus invitatus.“

* * *

Aqua.

14. „Fructum temperaneum reddit excolenti
lignum, quod est proximum aquae defluenti;
par est bono miraculo, longe venienti,
potus aquae frigidae viro sitienti.“

Vinum.

15. „Satis contemptibilis, satis et egena,
si qua forte ducitur sine vino coena,
tunc exterret homines paupertatis poena;
cum me promptuaria sint eorum plena —

Aqua.

16. „Prima ego fidei portam vindicavi,
quando Dei filium in Jordane lavi,
et figuram veteris legis consumavi,
cum de suo latere foras emanavi.“

Vinum.

17. „Ad baptismi gratiam venit per mereus,
per me multos homines iungit sibi deus,
nec fuisse legitur aqua, sed Lyaeus,
de quo dixit Dominus: „Hic est sanguis meus.“

Aqua.

18. „Ego pulchritudinis, ego claritatis
mater sum, in omnibus offero me gratis,
ego pratis aufero pestem siccitatis,
cum super intonuit Deus maiestatis.“

Vinum.

19. „Quantumcunque sapidus, quantumcunque carus
sine vini traduce cibus fit amarus,
tuo gaudet poculo pauper et avarus,
sed calix inebrians, o quantum praeclarus!“

Aqua.

20. „Ego flammas tempero solis in pruinis,
potum do volucribus, opem molendinis,
et mundum circueo fluctibus marinis,
ubi sunt reptilia, quorum non est finis.“

Vinum.

21. „Ego de palmitibus in torcular ivi
et exinde vegetis ventrem introivi,
vasculorum genera multa pertransivi
et in potatoribus requiem quaesivi.“

Aqua.

22. „Ratio confunditur, oculi caecantur
his, qui tuis potibus nimis immorantur;
blande dum ingrederis, exta mordicantur
et velut a reguli morsu venenantur.“

Vinum.

23. „Potus tuus pestifer est et venenatus
ni foret prophetico sale dulcoratus,
in me tuus pestifer potus est mutatus,
cum fuit ad nuptias Jesus invitatns.“

24. „Per te Noe femora dormit denudatus,
unde maledicitur irridendo natus;
per te mundo prodiit partus infamatus,
cum fuit in montibus Loth inebriatus.“

25. „Tu deceptrix omnium, quibus dum te praestas
placidam post fluctibus, subditis infestas;
rogat super alias David res honestas,
‚Ne demergat‘, inquiens, ‚aquae me tempestas.“

26. „Prohibetur homini Pauli disciplina
vinum, ut luxuriae turpis officina;
nulla virtus colitur ubi regnant vina,
quibus lege trahitur prudens a divina.“

27. „Vinum luxuriae tibi coaptatur,
cum incesto filio Jacob imprecatur;
qui fusus ut aqueus liquor increpatur,
dum per eum patruus thorus maculatur.“

28. „Ego sapientiae sum assimilata,
cuius alma pectora fonte sum potata,
qua quae semel fuerint corda foecundata,
non affligat amplius sitis iterata.“

29. „Sponsus sponsae numerans singula decora,
ut amborum oscula conjugantur ora,
vinum super alia bona potiora
ponit quae sunt vilia sponsae meliora.“

30. „Ad coelestis speciem ego Trinitatis
una sum de testibus terrae commendatis,
unde fons exprimitur per me charitatis,
in vitam exiliens sempiternitatis.“

31. „Per quam dies gratiae gentibus illuxit,
quam ex vinis vineam sponsam sibi duxit,
sponsus in vinariam cellam introduxit,
ubi quo sit ordine charitas instruxit.“

32. „Dextro templi latere meus est egressus,
per me culpae luitur si quis est excessus,
actus elemosinae mystice concessus
est mihi quo criminum ignis est oppressus.“

33. „Virtus per te siquidem vitae figuratur,
si per me compunctio cordis designatur,
quod Deo virgineus pudor geminatur,
cum reus conteritur et justificatur.“

Aqua.

24. „Per te Noe femora dormit denudatus,
unde maledicitur irridendo natus;
per te mundo prodiit partus infamatus,
cum fuit in montibus Loth inebriatus.“

Vinum.

25. „Tu deceptrix hominum, quibus dum te praestas
placidam, post fluctibus subditis infestas;
rogat super alias iustus res funestas
„Ne demergat‘, inquiens, ‚aquae me tempestas“.“

Aqua.

26. „Prohibetur homini Pauli disciplina
vinum ut luxuriae turpis officina,
nulla virtus colitur, ubi regnant vina,
quibus lege retro se prudens in pruina —“

Vinum.

27. „Vitium luxuriae tibi coaptatur,
cum incesto filio Jacob imprecatur,
dum per eum patruus thorus maculatur
qui fusus ut aqueus liquor increpatur.“

Aqua.

28. „Ego sapientiae sum assimilata,
cuius alma pectora fonte sunt potata,
qua quae semel fuerint corda fecundata,
non affligat amplius sitis iterata.“

Vinum.

29. „Sponsus sponsae numerans singula decora,
ut amborum osculo coniungantur ora,
vinum super alia bona potiora
ponit, quae sint vilia sponsae meliora.“

Aqua

30. „Ad coelestis speciem ego Trinitatis
una sum de testibus terrae commendatis,
unde fons exprimitur per me caritatis,
in vitam exiliens sempiternitatis.“

Vinum.

31. „Postquam dies gratiae gentibus illuxit,
quam ex eis vineam sponsam sibi duxit,
sponsus in vinariam cellam introduxit,
ubi quo sit ordine caritas instruxit.“

Aqua.

32. „Dextro templi latere meus est egressus
per me culpae luitur si quis est excessus

* * *

33.

quod deo virgineus pudor geminatur,
cum reus conteritur et iustificatur.“

34. „Si qui falsos hactenus coluerunt deos,
si renasci faciant se per fontes meos,
rex in coelo respicit et absolvit eos,
nec qui coelos habitat irridebit eos.“

35. „Ex vino praedicitur hostia reorum,
in vino diluitur stola beatorum,
vinum Jacob additur pro summa bonorum,
vinum tandem bibitur in regno coelorum.“

36. „Laudem meam placite quisquis intuetur,
calix aquae frigidae penset quid meretur,
super coelos legitur aquam, ergo detur,
quod ex vini meritis nusquam superetur.“

37. „Vitis non deseruit vinum ut regnaret,
vinum hic praeposuit qui non commutaret,
vinum sponsus miscuit cum sponsa praeparet,
aquam venter respuit, calix fractus probaret.“

38. „Israel cum duceret se compendiose
servitutis vinculo contumeliosae
separavit Dominus me miraculose,
ut cantarent canticum Deo gloriose.“

39. „Vini, vir, miraculum noli obaudire
securos ac nobiles reddit suos mire:
mutis eloquentiam, contractis salire,
dat, et inter verbera facit non sentire.“

40. „Si quis causa qualibet cessat a Lyaeo,
non resultat canticum neque laus ab eo;
si refectus fuerit tandem potu meo,
tunc decantat, Gloriam in excelsis Deo!“

41. Ad hanc vocem avibus ecce concitatis,
quasi rationibus vini comprobatis,
inclamatur fortius vocibus elatis,
„In terra pax hominibus bonae voluntatis.

42. Quorum ecce vocibus tandem post examen
excitatus extuli sompnii velamen,
et laudavi consonans patrem, natum, flamen,
terminans in gloria Dei patris. — Amen.

Aqua.

34. „Si quos falsos hactenus coluerunt deos,
si renasci faciam se per fontes meos,
rex in coelo recipit absolvendo reos,
nec qui in coelis habitat, irridebit eos.“

35. Viam coeli dare est actuum meorum,
nam ne longe gratiam petas exemplorum,
per me subintravit (hic) atria coelorum,
ubi collocatae sunt animae sanctorum.

36.

37.

38. Ut Moyses subduceret se compendiose
servitutis vinculo contumeliosae,
separavit Dominus me miraculose,
ut cantarent Domino Deo gloriose.“

39.

Vinum.

40. „Si quis causa qualibet cessat a Lyaeo,
non resultat canticum neque laus ab eo,
si refectus fuerit tandem potu meo,
tunc decantat gloriam in excelsis Deo.“

41. Ad hanc vocem avibus cœli concitatis,
quasi rationibus vini comprobatis,
inclamatum fortius vocibus elatis:
„Terrae pax hominibus bonae voluntatis.“

42. Quibus ego vocibus tale post examen
excitatus expuli somnii velamen
et laudavi continens patrem, natum, flamen,
usque ad in gratiam Dei patris — Amen.

Im Vorstehenden habe ich das Gedicht der münsterischen Handschrift unter möglichster Wahrung ihrer Überlieferung mitgeteilt. An manchen Stellen liefs eine Vergleichung mit dem von

Wright gegebenen Texte sogleich einen Fehler derselben erkennen; solche Versehen habe ich, wie oben schon erwähnt, ohne Weiteres richtig gestellt. Aber es sind noch verschiedene zweifelhafte Stellen übrig geblieben, die zum Teil in den englischen Handschriften ebenso überliefert sind. Ich wufste nicht, ob ich hier mein Bedenken, falls es sich auf die Form bezog, der Freiheit der Vaganten in ihrer Ausdrucksweise, falls es den Gedanken betraf, uns fremden Beziehungen der voll und ganz aus den Anschauungen des mittelalterlichen Klerikers herausgedichteten Verse zuschreiben sollte, oder aber, ob gröfsere Fehler der Abschreiber anzunehmen seien. Vorläufig habe ich deshalb den Text, wie ich ihn fand, getreulich wiedergegeben und solche Stelle unverändert stehen lassen.

Über einige Lesarten, die in den beiden Überlieferungen von einander abweichen, seien mir noch ein paar Bemerkungen gestattet.

Die münsterische Handschrift werde ich fortan mit M bezeichnen; für die beiden bedeutendsten der englischen Codices will ich die Namen C und Ca beibehalten; Wright soll „W“ abgekürzt werden.

*Zu Strophe 1.* Vers 1) Ca mit M: „medium omnia.“

4) W's aus den Hdschr. aufgenommene Form „liquerent“ ist mir unverständlich.

*Str. 2.* 1) M: „Ast ego vel spiritu vel in carne gravi“. Ähnlich Grimm's Hdschr. „...in spiritu vel in carne gravi“.

*Str. 3.* 1) W: „sederet equidem.“ Das anstöfsige „equidem“ scheint ein Schreibfehler zu sein statt „siquidem“ (M).

*Str. 6.* 1) Vers in M. ungewöhnlich gebaut, indem zu Anfang 2 Hebungen unmittelbar aufeinander folgen; ähnlich 12. 3; der Gebrauch erinnert an den altdeutschen Versbau. Auch doppelsilbige Senkung findet sich an manchen Stellen in unserem Gedicht. Vgl. 14. 3; 34. 4;

„Vitis Christus“ nach dem biblischen Ausdruck „Christus der Weinstock“.

4) „exaltavit caput“ in M verschrieben statt „caput exaltavit“ s. d. Reim.

*Str. 8.* 2) In M. der zweite Teil des Verses mit Auftakt.

*Str. 9.* 3) „Patet“ zu Anfang in M. verschrieben in „sed“. C mit M übereinstimmend „apostolis ... immo“.

*Str. 10.* 3) Ca mit M: „Cui voces.“

*Str. 11.* 3. 4) Die wenig sagende Lesart W's „extitisset ita“ etc. d. h. der Mann wäre vielleicht so ungeheilt geblieben, wenn nicht die Wunden durch Wein gelindert wären, scheint nach einem Diktat fälschlich niedergeschrieben statt „excessisset vita“, wie M. liest. Übrigens ist „vita“ auch in C überliefert.

*Str. 12.* 2) W: „apposita;“ ohne Zweifel fehlerhaft statt „opposita“ (M).

*Str. 13.* 2) M: „vegetis“. veges = vas vinarum vgl. Du Cange Glossarium mediae et infimae aetatis.

3) M: „potas.“ potare = potum praebere. (Du Cange.)

*Str. 14.* 3. 4) Gedanke in M (Ein Trunk kalten Wassers ist für einen

durstigen Mann ebenso viel wert, wie ein Wunderding, das weit herkommt) viel bedeutungsvoller, als bei W, dessen dritter Vers kaum einen passenden Sinn giebt.

*Str. 15.* 4) M: „tunc exterret etc.“ Dieser Satz müfste als weitere Ausführung der beiden vorhergehenden Verse betrachtet werden, und es wäre auzunehmen, dafs das Wasser dem Wein, der zu dem vierten Verse noch einen Nachsatz geben wollte, in die Rede fiele. Aber wahrscheinlicher ist, dafs „tunc“ in M ein Schreibfehler ist, statt „non“ (W).

*Str. 18.* 2) C mit M: in omnibus.

*Str. 19.* 2) M: „traduce.“ tradux = eine Weinranke.

*Str. 21.* In M passende Gedankenfolge: Der Wein kommt von den Weinstöcken (palmites) in die Presse (torcular), dann in die Höhlung (venter) eines Fasses (veges), darauf in mancherlei kleine Gefäfse (vascula), um endlich in den Trinkern Ruhe zu finden. Diese Folge wird bei W durch den zweiten Vers zerstört, indem da schon gesagt wird, dafs der Wein in den Leib gelangt, und nachher erst von den Gefäfsen die Rede ist. „Vegetans“ in den englischen Hdschr. jedenfalls verschrieben statt „vegetis“ (M).

*Str. 22.* 3) In M scheint „exta“ überliefert, was mir verständlicher erscheint, als „extra“ (W).

*Str. 23.* Dies ist die Stelle, auf die ich oben schon hindeutete, wo wir einen gröfseren Fehler der englischen Überlieferung feststellen können. Dafs der Text bei Wright nicht in Ordnung sei, darauf weist schon ganz äufserlich der Umstand hin, dafs die Strophe nur 2 Verse enthält, während sonst immer streng die vierzeilige Strophe innegehalten ist. Den Keim des Fehlers zu entdecken ist nicht schwer. Sehen wir uns die richtige Überlieferung der Strophe in M an, so bemerken wir, dafs sich die Worte „tuus pestifer“ in ihr wiederholen. Da hat sich denn ein Abschreiber das gar nicht ungewöhnliche Versehen zu Schulden kommen lassen, dafs er nach Niederschreiben des ersten „pestifer“ auf das zweite abirrte und von diesem aus weiter schrieb. So kam die zweizeilige Strophe heraus, die in alle 6 Handschriften Wrights übergegangen ist.

*Str. 25.* Sie erscheint mir bei W unverständlich, in den ersten beiden Versen wegen der angewandten Interpunktion. „Fluctibus“ und „subditis“ werden durch ein Komma getrennt, gehören aber zusammen. Ich erkläre bei meiner Interpunktion: „Tu deceptrix hominum, quos, dum eis placidam te praestas, postea subditis fluctibus infestas“. Wir haben im Texte bei „quibus“ eine etwas kühne, dem Griechischen nachgebildete Attraktion. Im zweiten Teile der Strophe scheint mir „funestas“ einen viel passenderen Sinn zu geben, als „honestas“. — Und was soll bei W. gerade David? Ist von ihm speziell die angeführte Bitte bekannt?

*Str. 26.* 4) M: „quibus lege retro se prudens in pruina.“ Der Satz ist unvollständig; es fehlt noch das Verbum, etwa vertit. Wir müssen

also, falls nicht ein Fehler der Handschrift vorliegt, (retro statt vertit?) wieder eine Unterbrechung der Rede annehmen. — Pruina = artium doctrina, eruditio honestarum (Du Cange).

*Str. 27.* Die englische Überlieferung ist hier abermals fehlerhaft. Der, im Anfang auch unregelmäfsig gebaute, erste Vers entbehrt jeden Sinnes. „Vinum" ist zweifellos ein Schreibfehler statt „vitium". Der Vers „qui fusus etc." erregt in seiner Stellung vor dem Vers „dum per eum etc." Anstofs. Man denke sich qui — wie es doch geschehen müfste — auf Jacob bezogen. M giebt die richtige Stellung der beiden Verse. Den letzten derselben erkläre ich: „[thorus], qui increpatur, ut (im Sinne von quod) aqueus liquor fusus esset [in eum]".

*Str. 28.* 2) W: „sum potata!?"

*Str. 29.* 2) W und M: „oscula," was höchstens, so viel ich sehe, als Accusativus Graecus erklärt werden könnte; eher glaube ich an einen Schreibfehler statt „osculo". Zum Gedanken: Osculum = donatio propter nuptias, quam solet sponsus interveniente osculo dare sponsae (Du Cange).

*Str. 32 und 33.* Hier fehlen in M 4 Verse. Es scheint ein ähnliches Versehen vorzuliegen, wie in Str. 23 beim Texte der englischen Handschriften, indem der Abschreiber nach Aufzeichnung des zweiten Verses von Str. 32, welcher mit „per me" beginnt, auf den zweiten Vers der Str. 33, in dessen Anfang auch die Worte „per me" stehen, abgeirrt ist und von diesem letzten Verse an weiter geschrieben hat. — „quo deus", was M mit Ca hat, habe ich nach W. in „quod deo" geändert.

*Str. 34.* M mit Ca: „Si quos falsos . . ." — wieder eine freie Attraktion = si eos, qui . . . coluerunt, se renasci faciam".

Das „si" in Vers 2 ist nachdrücklich wiederholt. W's: „faciant" scheint mir weniger passend.

*Str. 35ff.* Hier weichen die englischen Handschriften, bis auf Ca, vollständig von der münsterischen ab. Erstere lassen die Reden der Streitenden noch weiter strophenweise wechseln, 16 Verse hindurch, um erst dann zum Schlufs dem siegreichen Wein 2 Strophen zu geben. Nach M behält das Wasser nach Str. 34 noch 2 weitere Strophen hindurch das Wort, um noch einmal alle erdenklichen Vorzüge von sich herzuzählen, worauf dann der Wein mit einer einzigen, den Ruhm des Wassers in Frage stellenden Strophe unter dem Urteile der Vögel des Himmels den Sieg davonträgt. Die Wright'schen Strophen 35, 36, 37 und dann auch 39 fehlen in M, die 3 ersteren auch in Ca. Ca und M haben dafür eine andere Strophe, beginnend „Viam coeli dare est etc.". Welches die ursprünglichere Fassung ist, läfst sich schwerlich entscheiden; interessant zu wissen wäre, wie sich Grimms Codex Venetus und Husemanns Handschrift an dieser Stelle verhalten. Es ist zu bedauern, dafs ihr Text noch nicht vollständig mitgeteilt ist. —

Im Einzelnen ist Wrights Text in Str. 35, 36 und 37 stellenweise

recht unklar: in Str. 39 erregt die merkwürdige Anrede des Weines (Bacchus) an das Wasser (Thetis) mit „vir“ arges Bedenken. — Was die münsterische Überlieferung angeht, so fehlt in der Strophe „Viam coeli dare est etc.“ im dritten Vers ein einsilbiges Wort. Ca liest den Vers:

„per me subitravit hic Deus coelorum“.

Ich habe hiernach für meinen Text auch „hic“ vermutet, das sich dann noch auf das Subjekt der vorhergehenden Strophe, eben den „rex in coelo“ beziehen müfste. Womit das Wasser hiermit aber anspielte, ist nicht ganz klar. — Vielleicht ist der Fehler anders zu heilen.

Ein Versehen des Schreibers von M, der, an das Abwechseln der Reden gewöhnt, Str. 34 und 38 durch ein nebengeschriebenes „vinum“, ohne auf seinen Text zu achten, dem Weine zuerteilt hat, ist von zweiter Hand schon verbessert.

Münster i. W.

# VERMISCHTES.

## Zur Biographie des Freiherrn von Creuz.

Von

Rudolf Schlösser.

In seiner Arbeit über Friedrich Carl Casimir Freiherrn von Creuz*) hat Carl Hartmann S. 3 ff. ein kurzes Lebensbild des Dichters gegeben; doch beschränkt sich das, was ihm seine Quellen geboten haben, in der Hauptsache auf die staatsmännische Tätigkeit des Freiherrn. Vielleicht ist daher die folgende Nachricht aus dem privaten Leben und Treiben von Creuz nicht ohne einiges Interesse. Sie findet sich in Johann Stephan Pütters Selbstbiographie**) (I, 123 f.) und schreibt sich aus der Zeit her, wo der grofse Rechtslehrer als jugendlicher Privatdozent an der Marburger Universität tätig war. Pütter berichtet a. a. O. aus dem Jahre 1746:

„In der letzten Zeit meines Marburgischen Aufenthaltes ward mir noch eine Ehre zugedacht, die ich zwar nicht ganz verbitten konnte, die mir aber doch Gelegenheit gab, auch für solche Fälle über gewisse Grundsätze nachzudenken, denen ich seitdem ebenfalls, wie ich glaube, mit gutem Grunde und zu meinem grofsen Vortheile treu geblieben bin. — Ein Freyherr Friedrich Carl Casimir von Creutz in Hessen-Homburgischen Diensten, der sich auch als Schriftsteller besonders in Gedichten bekannt gemacht hat, war auf den Einfall gekommen eine Art von gelehrter Gesellschaft unter dem Namen Quäritaner zu stiften, die sich mit Erforschung nützlicher Wahrheiten beschäftigen sollte. Er schmeichelte sich an mehreren Orten Gelehrte zu finden, die an jedem Orte eine besondere Abtheilung, die er Oeceterium nannte, ausmachen und unter einem vorsitzenden Mitgliede Zusammenkünfte halten, Ausarbeitungen machen und einen gelehrten Briefwechsel mit den übrigen Oeceterien unterhalten sollten. Zu Bestreitung der bey dem Briefwechsel und sonst vorfallenden Unkosten sollte jedes neue Mitglied beym Eintritt in die Gesellschaft einen Ducaten bezahlen. Über die ganze Gesellschaft wollte vorerst der Freyherr von Creutz

*) Leipziger Dissertation. Heidelberg 1890.
**) Göttingen, 1798.

selbst die Präsidentenstelle übernehmen. Mir vertraute er den Vorsitz über das Oeceterium zu Marburg an; zu Giessen meinem Freunde, dem Professor Böhm, u. s. w.

„Bis zu meinem Abzuge von Marburg war die Anzahl der dortigen Theilnehmer an dieser Gesellschaft sehr geringe, und ohne alle Thätigkeit. Was sie hernach sowohl da als anderwärts vor Schicksale gehabt hat, weifs ich nicht. Wahrscheinlich wird sie wohl in der Geburt erstickt seyn.“

Pütter verbreitet sich dann des weiteren noch über seine persönliche und grundsätzliche Abneigung gegen Gesellschaften dieser Art und betont zum Schlusse nochmals nachdrücklich die Gleichgültigkeit, mit der er, obwohl Vorsitzender eines Oeceteriums, die ganze Sache betrieben habe.

Mit seiner Ansicht, das Unternehmen sei bald eingeschlafen, scheint Pütter recht gehabt zu haben. Die Biographien des Dichters, die Hartmann benutzt hat, schweigen sich über diesen Punkt aus.

Leipzig.

# BESPRECHUNGEN.

*JAKOB ZEIDLER: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamburg und Leipzig 1891. Verlag von Leopold Vofs. 121 S. gr. 8. (Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Berthold Litzmann. Heft IV.)*

Der Verfasser dieser Schrift sagt in der Einleitung: „Aus der Art des Materials erwuchs mir von selbst die Verbindung von Beiträgen und Studien. Ich kenne eine sehr grofse Anzahl von Ordensdramen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands und Österreichs, mit deren Abdruck ich einen starken Band füllen könnte, weifs aber anderseits, dafs dies nur die spärlichen Abfälle einer viel reichern Tafel sind“. Aus dem Inhaltsverzeichnis ersehen wir dann, dafs die Schrift aus zwei ungleich grofsen Teilen besteht, kaum ein Viertel ist der Einleitung und dem Kapitel „Typus, Grundlage und Weltanschauung des Ordensdramas“ gewidmet, mehr als drei Viertel nehmen die Analysen und Auszüge aus römischen Jesuitendramen (32 Seiten das Drama Zeno allein) ein.

Zwischen diesen beiden Teilen bildet aber eigentlich nur das Wort Jesuit die Verbindung, denn der erste gewissermafsen theoretische Teil ist vorzüglich auf Grund deutscher und österreichischer Jesuitendramen aufgebaut und wir waren demnach berechtigt Analysen in Deutschland geschriebener Dramen als Belegstücke für die aufgestellte Theorie zu erwarten, besonders da der Verfasser „eine sehr grofse Anzahl von Ordensdramen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands und Österreichs kennt“. Statt dessen giebt er uns Analysen und ganze lange Scenen aus den Werken eines einzigen englischen Jesuiten, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts seine Dramen in Rom schrieb, welche 1697 in Cöln gedruckt wurden. (Josephi Simonis Angli e societate Jesu tragoediae quinque.)

Ob diese Dramen einen Neudruck verdienen, wollen wir dahingestellt sein lassen; aber wir lernen aus ihnen doch nur einen Jesuiten als Dramatiker kennen, und diesen auch nicht so unmittelbar wie aus einem vollständigen Neudruck seiner Werke, sondern nur in der Auswahl Zeidlers. Der Abdruck eines einzigen noch nicht gedruckten Dramas aus Wien oder München hätte für uns viel höhern Wert gehabt.

Wenn unser Autor in den Stücken dieses englischen Jesuiten vieles dem altenglischen Theater Eigentümliche findet: — „Wir haben

gewissermafsen ein altenglisches Theater in Jesuitenlatein vor uns" (S. 38). „Jeder Shakespearekundige wird immer und immer wieder an das altenglische Theater erinnert" (S. 60) —, so ist das leicht begreiflich. Aber lassen sich daraus Schlüsse auf die Jesuitendramen überhaupt ziehen? Wir meinen, dafs dies vielleicht die Eigentümlichkeit dieses einzigen Joseph Simon sein könnte und nicht aller englischen Jesuiten, welche vor, mit und nach ihm lebten. Ob Zeidler noch andere englische Jesuitenstücke kennt ist aus seinem Werkchen nicht ersichtlich. In der Einleitung sagt er: „Die Verwandtschaft zwischen der Jesuitenkomödie und dem alten Wiener Volkstheater in Komposition und Weltanschauung fällt jedem auf, der sich mit beiden Erscheinungen beschäftigt hat".

Nach einer recht ansprechenden Hinweisung auf die Figuren von Koch und Küchenjungen, die so häufig auf dem Wiener Volkstheater erschienen, in dem Leon in Grillparzers „Weh dem, der lügt" ihre poetische Verklärung fanden und auch typische Figuren der Jesuitenkomödie waren*), fährt dann Zeidler fort: „In Predigt und Theater, bei Prozessionen und in der Malerei, in Traktaten, Volksschriften und Legenden prägten die Jesuiten ihre Weltanschauung der Geistesform des Volkes auf".

Hier haben wir also einerseits, was ja ganz richtig ist, jesuitischen Einflufs auf den Volksgeist, andererseits Verwandtschaft des Jesuitendramas mit dem alten Wiener Volkstheater in Komposition und Weltanschauung, während wieder der englische Jesuit im Geiste der altenglischen Komödie dichtet. In einer ältern Arbeit**) findet Zeidler in den Jesuitendramen Anlehnung an Calderon und das spanische Theater überhaupt, während wieder Karl von Reinhardstoettner in seiner vortrefflichen Abhandlung „Zur Geschichte des Jesuitendramas in München" sagt: „Mit wenig Ausnahmen, das ganze achtzehnte Jahrhundert mutet uns das Jesuitendrama wie ein Stück Apostolo Zenos oder Metastasios an"***).

Und ich finde wieder in manchen der von Zeidler mitgeteilten Dramen des englischen Jesuiten, besonders im Zeno, Vieles das an die grauslichen Haupt- und Staatsaktionen des 17. und 18. Jahrhunderts erinnert.

Was folgt nun aus all diesen Widersprüchen?

Dafs Zeidlers Abhandlung über „Typus, Grundlage und Weltanschauung" des Jesuitendramas noch keine abschliefsende sein kann. Das worauf er das gröfste Gewicht legt; die Zweiteiligkeit der Komposition, das Nebeneinander einer realen und einer allegorischen

---

*) Wenn ich nicht irre spielt der Koch schon in manchen altfranzösischen Ritterromanen eine komische Rolle.

**) Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens, im Programm des Gymnasiums in Oberhollabrunn 1888, S. 32.

***) Im Jahrbuch für Münchener Geschichte, Jahrgang III, 1889, S. 64. Und ebenda S. 106, über das Jesuitendrama in seinem ersten Jahrhundert: „Es zeugt so ganz von dem Geiste der Deutschlands Volk im 16. und 17. Jahrhundert kennzeichnet".

Handlung, ist doch mehr ein formelles Element und aufserdem, wie er selbst hervorhebt, in der katholischen Weltanschauung begründet, (Alles Vergängliche — Ist nur ein Gleichnis) und speziell für das Theater schon in den mittelalterlichen Mysterien und biblischen Dramen gegeben.

Wir glauben daher, dafs es noch vieler Einzelforschungen, vieler Materialspublikationen bedarf um genau bestimmen zu können was im Jesuitendrama speziell jesuitisch, was römisch oder romanisch, was deutsch oder englisch, was mittelalterlich und was Nachahmung klassischer Muster ist. Es wird sich dann wahrscheinlich ergeben, dafs der allgemeine Charakter des Jesuitendramas in jedem Lande besondere Nuancen hatte. Jedenfalls dürfte das Jesuitendrama in den zwei Jahrhunderten seiner Existenz sich so verändert und den verschiedenen Umständen angepafst haben wie der Orden selbst. Wie dieser nördlich der Alpen anders auftrat als im Süden, in konfessionell gemischten Ländern anders als im glaubenseinheitlichen Italien oder Spanien so war auch sein Drama verschieden. Es hatte in Italien bei weitem nicht die Bedeutung wie in Deutschland und Österreich, so dafs z. B. Croce in seiner umfangreichen Geschichte des neapolitanischen Theaters ihm nur zwei Seiten widmet. Zeidler und Kelle*) heben mit Recht die prachtvolle Ausstattung und die sorgfältige Inscenierung der Jesuitendramen in Deutschland hervor; aber von letzterm erfahren wir auch, wie die Verschwendung und sonstige Mifsbräuche des Jesuitentheaters von den Provinzialen und von Rom aus getadelt wurden.

Hätte Zeidler seiner Abhandlung einen andern Titel gegeben, so hätten wir ihn ob der Nichtbenützung der beiden Werke Kelles tadeln müssen**), da er sie aber bescheiden „Studien und Beiträge" nennt, so wollen wir auch bescheiden sein, für die kleine Gabe danken und den Geber nicht deshalb geizig schelten, weil er nicht so viel gegeben hat als er nach seinem Vermögen zu geben im Stande wäre. Doch müssen wir, dem Namen den diese Zeitschrift trägt entsprechend, unser Bedauern darüber ausdrücken, dafs Zeidler nicht wenigstens eine eingehende Darstellung des Verhältnisses von Gryphius „Leo Armenius" zu dem gleichnamigen Stücke seines englischen Jesuiten gegeben hat, anstatt Raummangel vorschützend sich mit einer Andeutung zu begnügen. Eine solche Vergleichung hätte am besten den Einflufs des Jesuitendramas gezeigt und hätte ein interessanter Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte werden können.

Wien. M. Landau.

*) Dr. Johann Kelle, Die Jesuiten-Gymnasien in Österreich, Prag 1873 und (Fortsetzung) München 1876.

**) Auch Ernest Boysse's „Theatre des Jesuites", Paris 1880, scheint er nicht zu kennen.

*SIEGFRIED SZAMATOLSKI: Das Faustbuch des Christlich Meynenden nach dem Druck von 1725, mit drei Faustporträts nach Rembrandt. Stuttgart, G. J. Göschensche Verlagshandlung 1891. XXVI und 30 S. 8⁰. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts begründet von B. Seuffert, Nr. 39.*

Das Faustbuch des Christlich Meynenden ist das erste kleinere Volksbuch, welches die Fausthistorien in einer freien kürzeren, dem Volkstone gemäfseren Bearbeitung wiedergab. Das älteste Faustbuch von Spies, welches zuerst 1587 erschien, war längst verschollen und die nachfolgenden dickleibigen Faustbücher von Widman und Pfitzer mit den gelehrten Erinnerungen u. s. w. sind wohl in die eigentlichen Volkskreise nur wenig eingedrungen. Um für diese eine leicht fafsliche Ausgabe herzustellen, fand sich ein Bearbeiter, welcher die Fausthistorien von allem gelehrten Beiwerk befreite und dieselben als eine Erzählung in gekürzter Fassung ohne alle Kapiteleinteilung herausgab. Auf dem Titel dieses kleinen Volksbuches heifst es: „zum Druck befördert von einem Christlich Meynenden“. Unter den lateinischen Anfangsbuchstaben „C“ und “M“ verbirgt der Verfasser wahrscheinlich seinen Namen. In dem Vorwort bemerkt derselbe, dafs er blofs die von Faust erzählte Fata zusammengetragen, „damit ich dem Verlangen einiger, welche seine Lebens-Beschreibung nur in etlichen Bogen zu haben gewündschet, ein Genügen thun möge“. Dieses Volksbüchlein erfreute sich grofsen Beifalls und erschien in sehr vielen Ausgaben mit und ohne Jahreszahlen. Druckorte sind: Frankfurt und Leipzig, Braunschweig und Leipzig, Cöln am Rhein und Nürnberg. Auch erschienen Ausgaben ohne Angabe des Druckortes. Noch vor etwa 12 bis 15 Jahren wurden Exemplare auf dem Jahrmarkte zu Dresden feil geboten, nun aber scheint der Christlich Meynende durch Reutlinger, Leipziger und anderer Faust-Volksbücher gänzlich verdrängt zu sein.

Der vorliegende Neudruck, herausgegeben von Siegfried Szamatólski, ist nach einer Ausgabe hergestellt, welche 1725 in Frankfurt und Leipzig erschien. Ob diese Ausgabe von 1725 die Erste des Christlich Meynenden ist, kann noch nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden, denn verschiedene Angaben in den Faustschriften lassen vermuten, dafs noch ältere Ausgaben vorhanden waren, jedoch wie leicht sich in dieser Beziehung Irrtümer einschleichen können, davon geben verschiedene Beispiele in den Faustschriften genugsam Zeugnis.

Die in der Einleitung auf Seite XVII vom Herausgeber in der Note gemachte Bemerkung, dafs Engel in seiner Zusammenstellung der Faustschriften“ auch eine dänische Übersetzung des Christlich Meynenden von 1707 hat rechnen wollen, ist nicht zutreffend, denn eine solche Ausgabe ist in Engels „Zusammenstellung“ nicht vorzufinden. Es sind dort nur fünf Ausgaben des Christlich Meynenden aufgenommen worden, und zwar zwei ohne Jahreszahlen, zwei mit den Jahreszahlen 1728 und 1797 und eine dänische Übersetzung von 1735. Ausgaben mit älteren Jahreszahlen welche in verschiedenen Faust-

schriften genannt werden, hielt Engel nicht für ganz zuverlässig und wurden deshalb nicht als selbständige Nummern eingereiht, sondern nur in den beigegebenen Notizen zu Nr. 229 und 268 kurz *erwähnt*, woraus aber durchaus nicht hervorgeht, dafs Engel die dort erwähnten Ausgaben als absolut richtig mit hinzu zählt.

Der Neudruck des Christlich Meynenden ist ausgestattet mit drei Faustporträts nach Rembrandt, von denen besonders das Erste als das Urbild unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Eine ausführlichere Besprechung mit der Überschrift „Zu den Bildern“ giebt der Herausgeber Seite XIX bis XXVI. Die Originalblätter der ersten beiden Porträts befinden sich auf dem Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin. Das dritte Porträt ist das zum Christlich Meynenden gehörige Titelbild. Es ist interessant, diese drei Bilder zu vergleichen mit den bisher bekannten Faustbildern bei Hauber (Bibl. acta et scripta magica. 1738.), Wilhelm Müller (Marlowe, Dr. Faustus. 1818.), Scheible (Das Kloster. Bd. II. 1846.), Engel (Das Volksschausp. Dr. Joh. Faust. 1874 und 1882). Letzteres Faustbild, welches die Schulzesche Verlagsbuchhandlung dem Buche Engels vorsetzte, stammt von dem Schriftsteller und Holzschneider Friedr. Wilh. Gubitz († 1870) und war zuerst in dessen deutschen Volkskalender von 1854 erschienen.

Ob nun der historische Faust in Wirklichkeit so ausgesehen hat, wie ihn das Bild von Rembrandt darstellt, möchte allerdings zu bezweifeln sein, wie auch der Herausgeber auf S. XXII hervorhebt. Es steht zu vermuten, dafs das Bild nichts weiter als ein charakteristischer Studienkopf ist, dem man später im Kunsthandel den berühmten Namen verlieh. Es liegt aber auch die Vermutung nahe, dafs Rembrandt das Faustbuch von Widman kannte, welcher im 3. Teil, Kap. 21 eine (wenn auch nur kurze) Beschreibung der Persönlichkeit Fausts giebt, nach welcher Rembrandt ein Fantasiebild schuf.

Der Herausgeber schliefst seine Einleitung mit der Meinung, dafs sich eine auf umsichtige Sammlung und eingehende Vergleichung gegründete Faustikonographie der Mühe wohl verlohnen möchte, sie würde, wie die Andeutungen zur Genealogie der Bilder des Christlich Meynenden bereits zeigen können, die Entwickelungsgeschichte der Faustsage in eigenartiger Weise wiederspiegeln.

Dresden. Karl Engel.

---

*KRISTOFFER NYROP: Nej et motivs historie. Kopenhagen, Reitzels Verlag 1891. 172 S. 8°.*

Kleine Anekdoten, namentlich solche mit etwas zweideutigem Inhalt, Novellen und Märchen gehören von alters her zu den gangbarsten Scheidemünzen, welche auf der ganzen weiten Welt im lebhaften Umlauf begriffen sind. Die Kunstdichter alter und neuer Zeit

haben sehr oft aus diesem Gemeingut des niederen Volkes Anleihen gemacht und häufig auch glückliche Erfolge dabei erzielt; und zwar nicht blofs dadurch, dafs sie den Anekdoten eine feinere und gut stilisierte Form verliehen, wie die französischen Fablieudichter, die Verfasser der altdeutschen gereimten Schwänke und die italienischen Novellisten, sondern auch indem sie einzelne Motive herausgriffen, vergeistigten und in neuen bedeutsamen Zusammenhang stellten. Die gelehrte Forschung hat bisher mehr die rohe Anekdote und ihre Umwandlung zur feineren, witzigen Novelle beobachtet, als die Verwertung einzelner Züge oder ganzer Geschichten von seiten der ernsten und heiteren Kunstdichtung. Hier liegen allerdings die hin- und herspielenden Fäden oft verborgener und tiefer, als dort.

Ein Merkmal vieler ursprünglichen Anekdoten ist die Vorliebe fürs Obscoene, Schmutzige; jedoch herrscht vielmehr die derbe Natürlichkeit des Mannes aus dem Volke vor, als sinnliche Raffiniertheit, wie solche der kunstvollen Novelle dann anhaftet, wenn sie eine für die unteren Stände berechnete Geschichte an eine Stelle zu setzen trachtet, wo dieselbe Anstofs erregen mufs. Wenn in neuerer Zeit die Kunstdichtung — darunter auch Meister der einfach traulichen, volkstümlichen Erzählungsart wie Andersen — nach solchen Motiven griff, trug sie meistens dem herrschenden Geschmack Rechnung und beseitigte alles Anstöfsige. Die zu wissenschaftlichen Zwecken gemachten unmittelbaren Aufzeichnungen der noch mündlich umlaufenden Geschichten förderten aber zuweilen die Originale von Erzeugnissen der Kunstlitteratur zu Tage, worin ein weit derberer Ton herrschte. Man kann den im allgemeinen richtigen Satz aufstellen, dafs von zwei Wendungen einer Geschichte, welche den gleichen Stoff grob und fein behandelt, die unanständige ursprünglicher ist als die anständige mit ihrem mehr oder weniger glücklichen, mildernden und abschwächenden Bestreben.

In Dänemark gilt als eines der besten Vaudevilles Heibergs „Nein“, am 1. Juni 1836 zuerst in Kopenhagen aufgeführt. Als Festgabe zu Heibergs 100. Geburtstage (14. Dezember 1891) veröffentlichte Nyrop eine gefällig geschriebene, gründliche Untersuchung über den Stoff dieses Stückes, oder wenigstens seiner Hauptscene. Der Inhalt ist folgender: Hammer, ein junger Jurist, verliebt sich in die Nichte des Justizrats Gamstrup, die hübsche Sophie; ihr Vormund aber hatte sie einem alten Freunde, dem Küster Link zugedacht. Als Hammer dies erfuhr, bat er Sophie inständig, dem Freiwerber mit stetigem Nein auf alle Fragen zu antworten. In einem kunstvoll durchgeführten Zwiegespräch erhält Link nur verneinenden Bescheid und mufs unverrichteter Dinge abziehen. Der darob aufgebrachte Oheim befahl seiner Nichte, nun auch Hammer mit Nein abzufertigen; aber seine List wird zu schanden, indem sich folgendes Gespräch entspinnt:

Hammer: Sophie, sollte ich Sie mifsverstanden haben?
Sophie (zärtlich): Nein.

Hammer: O, so bin ich der glücklichste Mensch! Denn nicht wahr, es giebt niemand, der noch glücklicher wäre? Sie lieben keinen Andern?
Sophie: Nein.
Hammer (knieend): Und wenn ich nun mein Herz zu ihren Füfsen lege und Ihnen ewige Liebe und Treue schwöre, so werden Sie an der Aufrichtigkeit meiner Worte nicht zweifeln?
Sophie: Nein.
Hammer: Sie werden mir nicht unfreundlich antworten?
Sophie: Nein.
Hammer: Sie werden mir Ihre Hand nicht versagen?
Sophie: Nein.
Hammer: Ihr Wort nicht bereuen?
Sophie: Nein.
Hammer: Nie aufhören, mich zu lieben?
Sophie: Nein.

Hier unterbricht der erzürnte Vormund das Gespräch. Seine List hat gerade das Gegenteil seiner Absicht bewirkt, die Verneinung ergab tatsächlich Bejahung. Der Grundgedanke des Schwankes ist, mit lauter nein ja zu sagen. Das Motiv ist älter als Heibergs Stück. Der Franzose Panard verwendete es 1731 in einer komischen Oper, welche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Ramon de La Cruz (1731—1795) spanisch bearbeitete. In Deutschland begegnet ein Lustspiel, Barneckows „Nein", welches zuerst 1815 in Berlin aufgeführt wurde. Möglicherweise entnahm Heiberg von Barneckow das Motiv. Während es sich in den genannten Stücken um die Verlobung eines Liebespaares handelt, welche ein Vormund mit dem listigen Befehl an das Mädchen, immer nein zu sagen, zu verhindern sucht, trifft man in der mehr volkstümlichen Überlieferung besonders eine derbere Form: Ein Ehemann, welcher seiner Frau mifstraut, gebietet ihr, jeden galanten Antrag mit nein abzufertigen und erreicht natürlich gerade das Gegenteil seiner Absicht; ja er mufs sogar den Bericht des Räubers seiner Hausehre mitanhören, wie er sich der gelungenen Tat rühmt. Als dieser aber an der wachsenden Unruhe seines Zuhörers merkt, dafs er den gefoppten Gatten selber vor sich hat, beruhigt er ihn mit der schliefslichen Behauptung, er habe die ganze Geschichte blofs geträumt. Diese Form enthält das „singende Possenspiel, die doppelt betrogene Eifersucht vorstellend", welches in einem oberdeutschen Druck vom Jahre 1672 vorliegt, aber vermutlich auf ein älteres niederdeutsches Original aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückgeht, ebenso ein deutsches um 1620 entstandenes Gedicht. Man findet sie auch in der mündlichen Überlieferung Rufslands, Frankreichs, Portugals, Deutschlands, Italiens teils unverfälscht und ursprünglich, teils in mehr kunstmäfsigen Erzeugnissen nachklingend. Die älteste Aufzeichnung, die bis jetzt bekannt wurde, ist eine italienische Novelle in der Sammlung Fuggilozio, geschrieben um 1570 zu Neapel von Tommaso Costo. Auf Grund der allerdings verhältnismäfsig

jungen, aber weitverbreiteten Überlieferung des Schwankes kommt Nyrop zu dem sehr glaubhaften Ergebnis, dafs die Grundlage der uns bekannten Erzählungen eine verlorene Novelle des Mittelalters sei, die in einem romanischen Lande, vielleicht in Italien entstand, und welche der grofsen Anzahl von Anekdoten mit der Absicht, betrogene Eheherren, treulose, leichtfertige Frauen und listige Liebhaber zu schildern, in würdiger Weise sich anreiht. Dem Original näher steht die sinnliche, realistische Version, welche die Rollen auf Mann, Frau und Galan verteilt; daraus wurde später die harmlosere Darstellung abgeleitet, wonach Vormund, Mündel und Liebhaber handelnd auftreten und worin das Endziel eine Verlobung, nicht Betrug und Ehebruch ist. Dem also abgeschwächten Stoffe gebrach der Witz und es bedurfte Heibergs geistvoller Bearbeitung und Neugestaltung, um auch die jüngere Form des Motives geniefsbar zu machen.

Herr Geheimrat von Maurer machte mich darauf aufmerksam, dafs auch Boccaccio im Dec. III, 5 eine Geschichte enthält, welche an das „Nein“ erinnert.

Ein geiziger Edelmann, Francesco Vergellesi zu Pistoja, will einem Jüngling mit Namen Ricciardo, zubenannt Zima, ein kostbares Pferd abhandeln. Letzterer ist bereit, doch nur unter der Bedingung, dafs er mit Francescos Gemahlin im Beisein ihres Gatten einige Worte reden dürfe. Francesco, in der Hoffnung, Jenen anzuführen, befahl seiner Frau, dem Zima keine Antwort zu geben, sondern immer zu schweigen. Zima redete der Dame von seiner leidenschaftlichen Liebe vor; als er aber keine Antwort erhielt, merkte er die List und gab sich selber namens der Frau Bescheid. Er liefs sie eine Zusammenkunft gewähren, und da sie mit keinem Worte widersprach, entnahm er daraus die Zusage. Wirklich handelte die Dame auch bald darauf nach den Worten, die Zima an ihrer Statt gesprochen hatte.

Das Schweigen vertritt in dieser Geschichte das Nein; nur kehrt sich die witzige Seite lange nicht so scharf und deutlich hervor. Der Rede Zimas fehlt alle Würze, er spricht nur von der Qual unerhörter Liebe und von der Heilung. Aber trotzdem ist „schweigen“ eine offenbare Variante von „nein“. Der Zusammenhang zwischen beiden blieb unbeachtet, da man nur nach Parallelen für einen andern Zug dieser Novelle suchte, nach dem Typus des habsüchtigen Gatten, der sich selbst mit Drangabe seiner eigenen Frau zu bereichern trachtet (vgl. M. Landau, die Quellen des Decameron, 2. Aufl. Stuttgart 1884. S. 86).

Nyrops Buch verdient das Lob einer ebenso gründlich als anregend und gefällig geschriebenen Abhandlung. In den Anhängen teilt er einige der wichtigsten, sonst schwer zugänglichen Bearbeitungen des Nein-Motives mit, wie z. B. Costos Novelle, das singende Possenspiel und ein paar deutsche und französische Gedichte. Kenner der Novellen- und Märchenlitteratur vermöchten vielleicht noch einige Varianten beizusteuern und die Frage nach der romanischen, weiterhin

vielleicht orientalischen Herkunft dieses bisher nur wenig beachteten internationalen Schwankes der Entscheidung näher zu führen.

München. Wolfgang Golther.

---

*JOSEPH JACOBS: Celtic fairy tales, illustrated by John D. Batten. Nutt, London 1892. 8⁰. XIV, 267 SS.*

Ein hübsches Märchen- und Sagenbuch, an dem sich Alt und Jung erfreuen kann, das aber auch der Gelehrte mit Nutzen lesen wird. Jacobs hat sich zur Aufgabe gemacht, aus dem überreichen keltischen Sagenhorte eine Auswahl zu geben, die charakteristisch und zugleich unterhaltend ist. 26 Geschichten, welche aus der irischen, schottischen, angloirischen (d. h. aus der englisch sprechenden gaelischen Bevölkerung), welschen und kornischen Überlieferung stammen, sind aufs Anmutigste in englischer Sprache nacherzählt. Ausgeschlossen blieben demnach nur die Bretonen, sonst aber sind alle keltischen Stämme in der Sammlung vertreten. Weil das Buch vornehmlich zur Unterhaltung dient, hat der Verfasser die einzelnen Erzählungen mitunter leicht verändert oder gekürzt. Durch die angehängten *notes and references* (S. 237—267) geschieht der Wissenschaft Genüge, hier giebt Jacobs seine Quellen an, die verschiedenen wissenschaftlichen Sammlungen, aus denen die Auswahl entnommen ist, und meistens sind auch die Parallelen aus dem Märchenschatze der aufserkeltischen Völker zu den einzelnen Stücken verzeichnet. Ein prächtiger Schmuck des Buches sind J. D. Battens Illustrationen. In stilvoller Weise suchte er im Gesamtton der Bilder und namentlich in der Verzierung und Umrahmung irische Motive zu verwerten. Die Gestalten sind oft von köstlichem Humor; dem Künstler ging das Wesen der Volkssage auf und er verstand es vortrefflich, diese Empfindung zum anmutigen und lebensvollen Bilde zu gestalten. Endlich ist die schöne Ausstattung des Buches, Papier und Druck zu rühmen; der Verlag David Nutts, dem die Volkskunde schon so viele vorzügliche Publikationen verdankt, hat sich hier wieder von neuem aufs beste bewährt. Ein hervorragender Kenner der Sagen und Märchen, Alfred Nutt, dem das Werk auch gewidmet ist, hat, wie der Verfasser selber betont, die Arbeit mit Rat und Tat gefördert.

Über diesen schlichten, einfachen Geschichten liegt eben doch ein eigener Zauber, den freilich der moderne Mensch selten mehr fühlt; aber wer einmal so glücklich war, dafs die Wunder der Sagenwelt sich vor ihm auftaten, der kehrt auch immer gerne selbst von manchem vielgelobten modernen Litteraturprodukt zu diesem goldenen Kinderparadiese zurück. Die Geschichte der mittelalterlichen

Dichtung aber mufs sich eingehend mit Sagen und Märchen befassen, da immer deutlicher der enge Zusammenhang sich enthüllt, der damals zwischen den höchsten und edelsten Werken der Kunstpoesie und den so unscheinbaren, kindlichen Erzeugnissen des Volksgeistes obwaltete. Um Sinn und Verständnis für Sagen und Märchen zu wecken und zu kräftigen, sind Bücher wie das hier besprochene von grofsem und allgemeinem Werte.

München. Wolfgang Golther.

---

*CARL DRESCHER: Studien zu H. Sachs. Neue Folge. Marburg i. H.-N., G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung. 1891. 102 u. LIV S. 8⁰.*

Diese neue Folge bietet eine würdige Fortsetzung der in den „Acta Germ.“ (II, 3) begonnenen Drescherschen H. Sachs-Studien. Auf Seite 1—17 bringt er allerdings nicht viel Neues, denn er bespricht hier die Quellen der Fastnachtspiele 62, 61, 31, 32, 63, 56, die ich schon vor ihm in meiner Abhandlung „Über die Quellen der H. Sachsischen Dramen“ (Germ. B. 39) insgesamt angegeben hatte. Da er indes sich über die vier ersten ausführlicher als ich äufsert, so konnte er noch manche treffende Bemerkung darüber anbringen. Dürftiger dagegen sind die beiden letzten Fastnachtspiele behandelt, was besonders bei No. 56, wo sich so viel Stoff zu Erörterungen vorfindet, zu bedauern ist. Ferner finden sich in seinen Ausführungen (S. 1—17) mehrere kleine Ungenauigkeiten und Flüchtigkeitsfehler, die ich dem sonst so gewissenhaften Forscher nicht ungerügt hingehen lassen kann. So sagt er (S. 7): „Die Geschichte vom weinenden Hündchen finden wir zunächst . . . in den Gesta Romanorum . . . ferner in Petrus Alphonsi Disciplina cleric. etc.“ Gegen diese Aufzählung ist zu erinnern, dafs die Discipl. clericalis ja gerade die Quelle für die Gesta Romanorum war. — Ebendaselbst spricht er von dem „ersten Druck der deutschen Gesta“ und „dem zweiten Cammerlanderschen Druck von 1538“. Das Mifsverständnis, dafs Cammerl. zwei Drucke der G. R. veranstaltet, wird zwar Seite 16 durch die Bemerkung „Im Jahre 1538 veranstaltete der Strafsburger Buchdrucker Cammerlander einen Neudruck der Gesta und fügte noch die sieben weisen meister hinzu“ richtig gestellt, aber es sind hier wieder neue Ungenauigkeiten hinzugekommen. Denn 1. Cammerlanders Buch „Die alten Römer“ ist kein Neudruck der ersten gedruckten deutschen G. R., sondern sprachlich ganz, und inhaltlich sehr verschieden davon, so dafs man es als eine freie Bearbeitung (im protest. Sinne) der G. R. bezeichnen mufs; 2. fügte nicht erst Cammerlander die 7 w. M. hinzu, diese bildeten vielmehr schon sehr frühe einen Teil der G. R. — Ebenso ist es irrig (S. 16) dafs die deutsche Ausgabe

von 1489 „wiederholt 1512“ worden sei. 1512 erschien eine schon mehrere Male vorher gedruckte Ausgabe der 7 w. M., denen eine Auswahl (30) von Erzählungen der G. R. beigegeben war, die aber nicht aus den deutschen G. R. von 1489 geschöpft sind, sondern auf eine andere Übersetzung zurückgehen. — Seite 17 meint Drescher, dafs die in Sachsens Bücherverzeichnis erwähnten G. R. (Gesta Romanorum der romer gemain geschicht puch) identisch mit dem Cammerlanderschen „Die alten Römer“ sei. Dagegen spricht schon der Umstand, dafs der Titel G. R. sich nirgends in dem Cammerlanderschen Druck findet. Wenn nun auch S. mit den Titeln ungenau verfuhr, so konnte er doch unmöglich die Bezeichnung G. R. aus der Luft greifen. Er wird also wohl eine andere Ausgabe besessen haben. Dafs er daneben das Cammerlandersche Buch kannte und benutzte, bemerke ich ausdrücklich. — Seite 9 ff. sucht Drescher Elsners Behauptung (Ztschr. f. vergl. Litt.-Gesch. I, 253), dafs S. für No. 61 die Gesta Rom. stark benützt habe, zu bestreiten. Sachsens Vorlage, meint Drescher, sei nur Steinhöwels Aesop gewesen. Drescher irrt sich hierin; S. hat beide Versionen vor sich gehabt. Er lehnt sich, allerdings, besonders sprachlich, mehr an Steinhöwel an; dafs er aber auch die G. R. benutzte, zeigt aufser dem von Elsner Erwähnten die Schlufsrede der „alt Kuplerin“ und manche Wendung. Vergl. meine Nachträge zu den Quellen der Sachsischen Dramen (Germ. 37, p. 218). Weitaus wichtiger als die ersten 17 Seiten sind die späteren. Seite 18—21 weist Drescher nach, dafs das Spruchgedicht „Ursprung und ankunfft des thurniers“ „nichts als ein Auszug aus dem Turnierbuch von Rüxner“ sei. Zu bemerken ist hier, dafs dieses Turnierbuch schon 1530 erschien — Drescher erwähnt nur eine Ausgabe von 1532 — und dafs Dreschers Zweifel, ob Rüxners Werk mit dem in Sachsens Büchersammlung genannten Thurnierbuch identisch sei, durch die Worte des Titels: Wiuil Thurnier . . . gehalten (S.'s Sammlung: Thurnierpuech anfang wie vil ir gehalten sint) beseitigt wird. — Seite 21—27 weist Drescher nach, dafs das Spruchgedicht „All römisch keyser“ ein Werkchen des Jakob Mennel „*Keyser all vnd Bepst all*“ und die deutsche Übersetzung des Schedelschen *Chronicon Norimbergense* zu Quellen hat. Den wichtigsten Teil des Büchleins bildet der vortreffliche Aufsatz „*H. Sachs und Ovid bis zum Erscheinen der Metamorphosenbearbeitung Jörg Wickrams*“ (S. 28—89). Drescher führt den interessanten Nachweis, „dafs bis 1545 H. Sachs für die auf Ovid zurückgehenden Gedichte nicht etwa eine uns noch unbekannte Metamorphosenübersetzung benutzt hat, sondern seine Stoffe den verschiedenartigsten Mittelquellen entnahm, dafs er aber nichtsdestoweniger von dem Werke Ovids ebenso wufste, wie von einer Reihe von anderen Werken des klassischen Altertums und der Renaissance, die er nennt, ehe sie ihm in deutschen Übersetzungen zugänglich sein konnten“. In der sorgfältig geführten Untersuchung zeigt uns Drescher, dafs Sachs seine Ovidischen Stoffe vor 1545 teils einem wenig bekannten Buche des Bruno von Hyrtzweil „Etliche historien unnd fabulen etc.“

(1541), teils Boccaccios „de claris mulieribus“ in Steinhöwels Übersetzung und zwar in einer Ausgabe des 15. Jahrhunderts — die des 16. weichen erheblich von jenen ab — teils Polydorus Vergilius' „*de inventoribus rerum*“ in der 1537 erschienenen Übersetzung des M. T. Alpinus, teils Boccaccios „*de casibus virorum illustr.*“ in H. Zieglers Übersetzung (1545) und in einem Falle sogar gemeinsam der *Nürnberger Chronik* von Schedel und Seb. Francks „*Zeytbuch*“ (1531) verdankt. In einigen Fällen (Medusa zum teil, Actaeon und Midas) vermochte er eine Quelle nicht nachzuweisen. Doch dürfte auch bei diesen irgend eine Mittelquelle (wenn nicht gar mehrere) dem Dichter vorgelegen haben.

Mit diesen Forschungsergebnissen kann man sich im allgemeinen durchaus einverstanden erklären, in einzelnen Fällen indes bin ich anderer Meinung. So halte ich z. B. in dem Meistergesang „die geschmecht Philomela“, der sonst nach Hyrtzweil gedichtet ist, die Übereinstimmung mit Ovid gegen Hyrtzweil:

| Sachs | Ovid Met. 6, 520 |
|---|---|
| Det haimlich er die junckfraw stoltz | — — rex Pandione natam |
| in ain jaghaus in einem holtz. | In stabula alta trahit silvis obscura vetustis, |

trotz der von Drescher angeführten Gründe für keine zufällige, ebenso wenig die S. 75 und 85 angegebenen ähnlich gelagerten Übereinstimmungen. Was jene Stelle betrifft, so ist Dreschers Bemerkung, womit er die Übereinstimmung zu erklären sucht (S. 38): der Reim „stoltz: holtz“ ist ebenso wie „gemahel: stahel“ bei Hans Sachs ein „stehender“, zwar sonst richtig, aber hier nicht beweiskräftig, da der Reim „holtz“ nicht durch „stoltz“, sondern umgekehrt „stoltz“ erst durch „holtz“ veranlafst worden ist. Besser ist der andere Grund, nämlich dafs auch bei Hyrtzweil „an späteren Stellen von dem Wald die Rede, worin das jaghaufz liegt“. Gleichwohl bin ich nicht ganz überzeugt worden, weil ich überhaupt das Quellenverhältnis in den meisten nach Ovid gearbeiteten Dichtungen des Nürnberger Meisters für komplizierter halte, als es Drescher angiebt. Ich habe gefunden und davon anderwärts (Germ. B. 36 u. 37) bereits wiederholt Beispiele gegeben, dafs Sachs oft in seinen kleinsten Gedichten Anregungen von vielen Seiten empfing. Man gestatte mir auch hier es an einem Beispiel zu zeigen: Drescher kommt S. 76/77 zu dem Ergebnis, dafs der (von ihm zuerst veröffentlichte) Meistergesang Sachsens „der puellet ochs“ (1. Januar 1535) „aus der Benutzung von Schedels Chronik (56b) und Seb. Francks Zeitbuch (24a) zusammengeflossen ist; die erste Hälfte des Mg. ist nach Franck, die zweite nach Schedel gearbeitet“. Hieran ist allerdings richtig, dafs Sachs beide benutzt hat; doch sind es nicht seine einzigen Quellen. Die Erzählung war so verbreitet (s. Oesterley zu Pauly 116, Wendunmut III, 203 und Gesta Rom. 48), dafs sie ihm auch noch von anderer Seite bekannt sein mufste. Folgende Stelle des Mg. führt nun auf Pauli (Schimpf und Ernst 116) zurück:

| Sachs. | Pauli 116. |
|---|---|
| Darein macht er ein tuerlein an der seiten,<br>Das man die menschen solt in in diesen holen<br>Ochsen schieben, wen man sie wolt,<br>Würgen; darunter man dan solt<br>Schueren ein hauffen fewerglastig Kolen.<br>So den die lewt in fewres Grim<br>Fingen zw schreyen one | er hat ein . . . ochsen gegossen, der was inwendig hol, vnd hat in einer seiten ein thür, da solt man den armen menschen hinyn stofsen, vnd ein feüer mit Kolen darunder machen, das er vber ein weil heisch würd, wan dan der arm mensch der Hitz empfind, so würd er schreien. |

Ferner ähneln einige Verse der 48. Erzählung der lateinischen Gesta Romanorum. Man vergleiche:

| G. R. 48. | H. Sachs. |
|---|---|
| . . Falaridi regi tyranno crudeli qui Agregentinos depopulatur . . . | Phalaris, der gros wüeterich<br>Vergas vil menschen pluetes<br>Zu Agrigent ser grimiclich |
| Rex opus laudans sed inventorem ejus exhortans (richtiger ist die Leseart der Innsbr. Handschrift von 1342: exsecrans) ait: In te prius excipies et probabis quod mihi crudeli crudelior obtulisti, nulla enim equior ratio (Innsbr. H.: lex) est quam necis artificis arte perire sua, ut dicit Ovidius. | Der wüeterich sprach in grimikeit.<br>„Muestw im ochsen pru‘ellen<br>Dein werck dw mir selber probiren must.<br>———<br>Der grausamkeit hat dieser merckman lust<br>———<br>Ouidius, der poet spricht:<br>„Kein geleichers gesetze etc. |

Die letzten Verse (Ouidius etc.) entnahm Sachs, wie Drescher nachgewiesen hat, Schedels Chronik; wenn ich sie hier mit der Stelle aus den G. R. zusammenstellte, so geschah es, um zu zeigen, dafs Schedel selbst wahrscheinlich aus den G. R. geschöpft hat. Die Erzählung findet sich übrigens in keiner bekannten deutschen (selbst handschriftlichen) Fassung der G. R., ausgenommen in den Cammerlanderschen „Die Alten Römer“, und letztere stimmen übrigens, (fol. XXa) zwar mit S. in der Schreibung Berillus, aber sonst wenig überein und die Benutzung ist aus chronologischen Gründen ausgeschlossen. Wir stehen also wieder, wie in vielen anderen Fällen — wie bei Sachsens Meisterges. über Medusa, Midas und Acteon, wie beim Henno, Hecastus, Plutus — vor der Frage: Verstand Sachs Latein genug, um einen Autor in dieser Sprache benutzen zu können? Die Schreibweise Berillus zwingt uns aufserdem nach einer weiteren Quelle des Meisters zu suchen, denn in den bisher genannten fehlt der Name entweder ganz oder er lautet Perillus, bezw. Pillus (Pauli). Nun ist, wie ich anderwärts zeigen werde, die Quelle der Cammerlanderschen „Alten Römer“ für diese Erzählung die Selbetsche Übersetzung des Valerius Maximus, die bei Cammerlander selbst (Strafsburg 1533) zum ersten Mal erschien. Dafs Sachs

diese Übersetzung kannte, darf man ohne weiteres annehmen; dafs er sie hier benützte, scheinen, aufser dem Namen, noch 2 Stellen zu besagen, man höre:

| V. Maximus-Selbet. | Sachs Vers 10. |
|---|---|
| . . Berillus welcher defs Phalaris tyrannei . . wolt mithelffen | . . . dem tirannen zw guenst. |
| ——— | Sachs Vers 26. |
| Das er der erst sein werck nicht müst probiern. | Dein werck dw mir selber probiren must. |

Aber Selbet selbst hat zu seiner Arbeit die alte Übersetzung des H. von Mügeln (gedr. Augspurg 1489) stark geplündert und in letzterer findet man nicht nur ebenfalls (plat 126) Berillus, sondern auch eine Stelle die an Sachs erinnert:

| Val. Maximus-Mügeln. | Sachs 22. |
|---|---|
| Da der ochs nun bereyt warde | Als er nun hat das werck pereit. |

Hat Sachs die ältere oder die jüngere Übersetzung oder beide benutzt?

Wir sehen aus dem Gesagten, dafs aus den 2 Quellen 5—6 geworden sind. Wenn ich nun ein ähnliches Verhältnis von „Philomela" nicht angeben kann, so mahnt doch jene Erfahrung zur Vorsicht betreffs Urteile über die Selbständigkeit des Dichters.

S. 90—96 untersucht D. das Quellenverhältnis der Tragödie „die 12 argen königin", S. 100—102 bietet er einige interessante sprachliche Bemerkungen, und endlich in einem (54 S. grofsen) wichtigen Anhang 30 bisher ungedruckte Meistergesänge bezw. Spruchgedichte des H. S, worunter der nach Hyrtzweil gearbeitete Mg. von „Ero und Leander", gleich der dazu gehörenden Untersuchung weiter oben (S. 33—35) noch besondere Erwähnung verdienen.

Bedauerlicher Weise sind Daten, Zitate und Zahlen einige Male durch den Druckfehlerteufel entstellt. So mufs es z. B. heifsen: S. 37 Z. 4 von unten Ovid 6, 519 (statt 520), S. 41 Z. 4 u. editus hac (statt hoc), ille est qui si sine (statt siue) prole fuisset, S. 42 letzte Z. Sederat Hippomenes cursus spectator iniqui (statt spectator cursus), S. 43 Z. 11:

Met. 10, 686: Templa deum Matri, quae quondam clarus Echion
Fecerat ex voto, nemorosis abdita silvis.
statt: Met. 10, 666: Templa, deum Matri quae quondam clarus Echion
fecerat ex voto, nemorosa abdita silvis.

S. 71 Folioausgabe 1558 (statt 1538), S. 76 Franck fol. 24a (statt 28a) u. s. w.

Fasse ich mein Urteil zusammen, so mufs ich Dreschers neue Studien, wegen der gewonnenen wichtigen Gesamtergebnisse, wie wegen zahlreicher treffender Bemerkungen als eine verdienstvolle Leistung bezeichnen. Möge der Verfasser auf dem betretenen Wege rüstig weiter schreiten.

Nürnberg. A. L. Stiefel.

# Nachrichten.

Zu den interessanten Mitteilungen W. Nehrings S. 2 f. habe ich eine ergänzende Bemerkung beizufügen: Der erwähnte Czarlus ist offenbar kein englischer Schauspieler, sondern ein deutscher, dessen Name Carl Paul lautet. Es ist entweder der Schwiegervater oder der Schwager Veltens. Beide nennen sich Carl Paul, Carl Paulsen, Carl Paulsson, Carl Carlssen, Carlsson. Um 1672 war Velten bei dieser in Norddeutschland tätigen Truppe. Die Kopenhagener Sängerin ist Anna Katharina Paulsson. Sie ist eine Schwägerin von Velten, mit dessen Gattin Katharina Elisabet sie öfter verwechselt wird, d. h. Veltens Gattin wird in älteren Theatergeschichten zuweilen Anna genannt. Es gehören also die drei namentlich genannten Personen: Velten, Czarlus und Anna Paulsson ein und derselben Schauspielerfamilie an.

Halle a. S. Carl Heine.

Von Joh. Christian Aug. Heyses „allgemeinem verdeutschenden und erklärenden Fremdwörterbuch" ist die 17. Auflage (Hannover 1893, Hahnsche Buchhandlung) erschienen, neu bearbeitet, vielfach berichtigt und vermehrt von Otto Lyon. Die von Lyon 1885 begonnene Herausgabe von Heyses sprachwissenschaftlichen Werken hat hiermit ihren Abschlufs gefunden. Mehrere tausend Fremdwörter, besonders aus dem Englischen, Französischen, Italienischen, Russischen sind neu hinzugekommen und auch bei ihnen nach Heyses Methode die Etymologie, Herkunft und Bildung dargelegt. Die neueren etymologischen Forschungen sind auch Heyses eigener Arbeit zu gute gekommen Daneben sind noch die amtlichen Erlasse über Verdeutschung der Fremdwörter berücksichtigt, so dafs der stattliche Quartband (907 S.), wie er jetzt vorliegt, allen wissenschaftlichen wie praktischen Anforderungen entspricht.

Nachdem K. v. Reinhardstöttner, den „späteren Bearbeitungen plautinischer Lustspiele" (vgl. Ztschr I, 342) nachgehend, die Figur des miles gloriosus in den verschiedenen Litteraturen geschildert, hat Hermann Graf in einer Rostocker Dissertation den „Miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges" dargestellt. Das Bezeichnende seiner tüchtigen Untersuchung besteht vor allem darin, dafs er neben den der Antike entlehnten litterarischen Motiven auch den einheimischen Grundlagen der Gestalt nachgeht. So beginnt er mit dem Beowulf, führt uns rasch durch die Ritterdichtung, ausführlich bei Herodes und seinen Rittern in den miracle plays verweilend, interlude (Thersite), Renaissancelustspiel (Roister Doister), Shakespeares Vorläufer, seinen Falstaff, Beaumont und Fletcher und zutreffender Weise vor allen Ben Jonson erläuternd. Die Arbeit ist durchaus lobenswert. Eine Berliner Dissertation von Max Förster „über die Quellen von Älfrics Homiliae catholicae I. Legenden", bietet neben dem litterarischen auch theologisches, d. h. kirchengeschichtliches Interesse, und verdient besonderer Erwähnung.

Zu S. 5. Von Herders Cidromanzen hat W. Buchner eine empfehlenswerte Schulausgabe mit Einleitung (17 S.) und Anmerkungen besorgt. Essen, Verlag von G. D. Bädeker 1892.

Zugleich dänisch in Kopenhagen und deutsch, Leipzig, Verlag von G. Fock 1893 ist Karl Küchlers Dissertation „Die Faustsage und der Goethesche Faust", 55 S. 8°, erschienen, eine Besprechung der verschiedenen Faustbücher, Hinweis auf die Puppenspiele und gute Inhaltsangabe der Goetheschen Dichtung. Deutschen Lesern ist damit nichts Neues geboten, doch kündigt Küchler selbst eine Umarbeitung und Erweiterung seiner Schrift an.

N. F. I, 471 sind Untersuchungen über Sophonisbedichtungen besprochen worden. Die Sophonisbeepisode in Petrarkas Epos „Afrika" hat inzwischen Graf Schack aus den lateinischen Hexametern in deutsche Blankverse übertragen in der zweiten Sammlung seiner „Vermischten Schriften, Mosaik". Stuttgart 1891 S. 234—266.

Die zweite Sammlung „Altes und Neues aus dem Pegnesischen Blumenorden", Nürnberg, Joh. Leonh. Schrag 1893, 293 S. 8°, enthält an litterarischen Aufsätzen: W. Beckh, Zweck und Ziel des Pegnesischen Blumenordens. G. v. Krefs, gelehrte Bildung im alten Nürnberg und das Studium der Nürnberger an italienischen Hochschulen. E. Mummenhof, Uhland und seine Werke. Aug. Schmidt, Greifs Konradin. P. Rée, Schuld und Schicksal in Schillers Braut von Messina. A. v. Scheurl, der Grundgedanke in Shakespeares Kaufmann von Venedig. Th. Vollbehr, zum Gedächtnis Grillparzers. H. Pfeilschmidt, Lessings Faust auf der Nürnberger Bühne. R. Neukirch, das Herz in Poesie und Prosa.

# Spanische Quellen der dramatischen Litteratur, besonders Englands zu Shakespeares Zeit.

Von

Leo Bahlsen.

Wer die dramatische Litteratur Englands im Zeitalter der Elisabet überschaut, mufs erstaunen über die Mannigfaltigkeit der Stoffe, die von den Dichtern jener Periode gewählt und bearbeitet wurden, über die aufserordentliche Belesenheit selbst derjenigen Autoren, denen eine eigentlich gelehrte Erziehung sicher nicht zu teil geworden. Nun läfst sich allerdings gerade in der vorshakespeareschen Zeit und in jener selbst eine ungemein rege Übersetzertätigkeit nachweisen, die sich auf die Erzeugnisse der Alten sowohl, wie der neueren aufserenglischen Litteraturen erstreckte.

Da gab es Übersetzungen von Homer und Hesiod durch Chapman, ältere Virgil- und neuere Ovidübersetzungen unbekannten Ursprunges; da bot Thomas North in seiner Plutarchübersetzung Shakespeare die bekannten Stoffe, während Ben Jonson in seinem Sejanus und Catilina die Originale eines Tacitus, Sallust und Cicero als Quelle benutzte und stellenweise fast wörtlich übersetzte. Aus der italienischen Litteratur waren Dante, Petrarca, Boccaccio, Macchiavelli, Castiglione und Aretino durch mehr oder minder gelungene Übersetzungen in England bekannt geworden, in besonderem Ansehen stand die Tassoübertragung des Fairfax. Wenn sich auch die Franzosen anscheinend geringerer Beliebtheit erfreuten, so liegen doch englische Übersetzungen Ronsards und sogar eine Bearbeitung des wunderlichen Werkes von Dubartas „La semaine“ aus jener Zeit vor.

Von ganz besonderer Reichhaltigkeit ist eine Übersicht der Quellen Beaumonts und Fletchers. Erfahrung und offener Blick für interessante Vorfälle und Charaktere ihrer Zeit und Umgebung, nebst

einer bei ihrem Bildungsgange nicht allzu überraschenden Belesenheit auch in fremden Autoren verschafften ihnen eine solche Fülle vielgestaltigen Materials, dafs sie, wie ja auch die lange Reihe ihrer dramatischen Erzeugnisse beweist, um Stoffe wohl nie in Verlegenheit waren. Für solche aus der Geschichte Englands zeigten Beaumont und Fletcher keine sonderliche Vorliebe; das historische Drama war ihre Sache nicht, und den Chronisten, aus dem Shakespeare wieder und wieder schöpfte, Hollingshed, behandelten sie mit unverhohlener Verachtung (vgl. The Elder Brother, Akt II, Scene 1). Wo sie der alten Geschichte gelegentlich Stoffe entlehnen, begnügen sie sich nicht blofs mit dem vielgelesenen Plutarch, sondern zeigen auch genauere Bekanntschaft mit Lucanus („The False One“) und Tacitus („Bonduca“). Zweifellos auf französische Vorlage weist zurück Beaumont und Fletchers „Thierry and Theodoret“. Die italienischen Novellisten waren ihnen in denselben Übersetzungen zugänglich, die auch Shakespeare benutzte, aber aufser Fletchers Nachahmung des Guarini (in „The Faithful Shepherdess“), einer Reminiscenz an eine Episode des Ariost (in „The Sea-Voyage“) und der Entlehnung eines Teiles der Handlung in „The Laws of Candy“ aus Cinthio (Giraldi) ist eine direkte Benutzung italienischer Litteraturwerke kaum nachweisbar. Am genauesten bekannt waren sie zweifellos mit der zeitgenössischen spanischen Litteratur, und auch schon eine flüchtige Durchsicht ihrer Comedies zeigt, dafs Lope de Vega und andere spanische Dramatiker ihre Vorbilder gewesen, denen sie weit mehr als blofs gelegentlich eine kärgliche Fabel verdankten. Die damals auf der spanischen Bühne geläufigen Lustspielintriguen kehren hier, oft kaum verändert, wieder. So häufig ist in Beaumont-Fletchers Komödien der Schauplatz nach Spanien verlegt, so lebhaft erinnern Sprache, Gebahren und Gefühle ihrer Figuren an spanische Ausdrucks- und Empfindungsweise, so unverkennbar ist mit einem Worte das spanische Kolorit vieler ihrer Stücke, dafs wir selbst da, wo ihre Quelle uns nicht bekannt, mit Bestimmtheit die Benutzung irgend welcher spanischen Vorlage annehmen dürfen. Beaumont und Fletcher waren natürlich nicht die einzigen englischen Dichter, welche in der spanischen Litteratur der Zeit Lopes eine reiche Fundgrube sahen, aus der sie gern und mit Glück schöpften: Der spanische Einflufs auf England im Zeitalter der Elisabet und Jakobs I. war sehr grofs. Es ist das überraschend, wenn man die schlechten politischen Beziehungen bedenkt, welche damals zwischen

diesen beiden Ländern bestanden, und wenn man weifs, wie von Spanien aus Alles geschah, englischen Einflufs zu verhüten. Velazquez versichert, dafs noch im Jahre 1754 kein einziges englisches Buch in spanischer Übersetzung vorhanden war, und wie sehr Cervantes, Lope de Vega und andere spanische Dichtergröfsen England und seine Litteratur hafsten, zeigen Lopes „Dragontea“ und „Corona tragica“, und die Ode „Al armamento de Felipe II. contra Inglaterra“ von Góngora. Lope de Vega, der ja bekanntlich an der Expedition der unüberwindlichen Armada mit teilgenommen und mit ihren Trümmern heimkehrte, spricht von der Königin Elisabet nur in Ausdrücken wie Hexe von Babylon u. dergl. Und trotz dieses tiefgehenden Hasses beider Nationalitäten mufs man zugeben, dafs niemals der spanische Einflufs auf England in Kultur und Litteratur bedeutender gewesen, als gerade in dieser Zeit. Die Kenntnis der Sprache des Cervantes war besonders in den besseren Londoner Kreisen allgemein verbreitet, auch die englische Umgangssprache selbst mit spanischen Brocken durchsetzt. Natürlich fehlte es nicht an Stimmen gegen jene Verwelschungssucht, und eine scharf satirische Schrift Stephen Gossons (Plays confuted in five Actions), welche 1581 in London erschien, eiferte sicherlich nicht als einzige gegen die zahlreichen spanischen Komödien, die damals in England aufgeführt wurden*).

Trotz der politischen Spannung zwischen beiden Ländern, wurde Spanien damals von England aus viel bereist. Von einer solchen Reise berichtet u. a. Robert Greene in seiner Schrift „The repentance of Robert Greene“; er wird wohl bei dieser Gelegenheit auch mit den älteren Stücken der spanischen Bühne bekannt geworden sein (vgl. R. Greene's works, edited by A. Dyce, London, 1831, Vol. I. Preface) und die Anregung zu seinem pseudohistorischen Drama „The Comical History of Alphonsus, King of Arragon“ in jenem Lande gefunden haben. Sir Richard Fanshawe, der die Engländer mit Portugals gröfstem Dichter bekannt machte und Guarinis Pastor Fido übersetzte, war zweimal englischer Gesandter in Madrid und wies seine Landsleute besonders auf Mendoza hin**).

---

*) Schon 1530 war eine englische Übertragung oder vielmehr abgekürzte Bearbeitung der „Celestina“ erschienen, die noch 1580 in London aufgeführt wurde. (Collier, History of English Dramatic Poetry, Vol. II. p. 408).

**) Fanshawes „To love for love's sake“ (vgl. Lamb's Specimens of English dramatic poets) ist nichts anderes als eine Übersetzung von „Querer por solo querer“, einem Drama des Antonio de Mendoza.

Eine ganze Reihe von englischen Stücken, die sich zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts grofser Beliebtheit beim Londoner Theaterpublikum erfreuten, zeigen auffallende Übereinstimmungen mit Erzeugnissen spanischer Dramatiker:

Shakespeares „Twelfth-Night" mit der anonymen Komödie La Española en Florencia; Beaumont-Fletchers Maid of the Mill mit Lopes Quinta de Florencia; Fletchers Island Princess mit La Conquista de las Maluccas des Melchor Fernandez de Leon; Fletchers Elder Brother mit De una causa dos Efectos des Calderon; Websters Duchess of Malfi mit Lope de Vegas Mayor domo de la Duquesa de Amalfi.

Diese Liste liefse sich unschwer noch fortsetzen, wie auch die Reihe derjenigen Dramen, die nichts weiter als Bearbeitungen spanischer Originale sind. Von letzteren seien nur genannt:

Adventures of Five Hours nach Los empeños de seis horas (Lustspiel); 'T is better than it was vom Grafen Digby von Bristol nach Calderons Mejor está que estaba; Digby's Worse and worse nach Peor está que estaba des Calderon; Digby's Elvira oder The worst not always true nach Calderons No siempre lo peor es cierto.

Auch Proben spanischer Litteratur im Urtexte liefs sich die Londoner Gesellschaft vorführen, hat doch Collier (I, 69) nachgewiesen, dafs 1635 eine spanische Schauspielergesellschaft in Englands Hauptstadt Vorstellungen gegeben, die sich grofsen Zuspruchs erfreuten.

Aber mehr noch als das Studium des spanischen Theaters war es die Lektüre der spanischen Novellisten, aus welcher die englischen Dramatiker im Zeitalter der Elisabet immer neue Anregungen schöpften. Es will mir scheinen, als ob die dramatische Litteratur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts (und nicht blofs Englands) den älteren spanischen Erzählern weit mehr verdankt, als man gemeiniglich annimmt. Der beiden Corneilles, Scarrons, Molières und Quinaults Beziehungen zu ihnen sind bekannt, wenn auch noch keineswegs erschöpfend angegeben. Die italienischen Lustspieldichter Goldoni, Nota, Giraud und andere plünderten geradezu die spanische Novellen-Litteratur bei ihrer Jagd nach Stoffen; und ohne diesen Schatz wären Beaumont und Fletcher, Dryden, Congreve, Wycherley, Shadwell gewifs minder fruchtbar gewesen.

Kühnheit der Erfindung, Klarheit der Entwicklung, Durchsichtigkeit der Intrigue und ein gewisses romantisches Kolorit zeichneten

die Erzeugnisse selbst der spanischen Novellisten zweiten und dritten Ranges vorteilhaft aus und liefsen sie daher als Quellen für spannende Bühnenschöpfungen besonders wertvoll erscheinen. Wo diese genannten Vorzüge in einem englischen Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts sich offenbaren, da, so behauptet Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Litteratur, könne die Fabel direkt oder indirekt auf spanischen Ursprung sich zurückverfolgen lassen. Es ist bekannt, dafs Shakespeares „Two Gentlemen of Verona“ eine Novelle in Montemayors Diana zu Grunde liegt. Das Werk des Spaniers erschien 1598 in englischer Übersetzung und war zweifellos auch den Dichtern des „Philaster“, Beaumont und Fletcher, bekannt. Diese Beiden haben besonders häufig der spanischen Novellenlitteratur Haupthandlungen oder Episoden zu ihren zahlreichen Comedies entlehnt. Das Sujet ihres „Little French Lawyer“ stammt aus Guzman de Alfarache (Teil II, Kap. 4), „The Spanish Curate“ und „The Maid of the Mill“ aus dem „Gerardo“*) des Gonzalo de Cespedes, „The Chances“ aus der Cervantesschen Novelle Señora Cornelia, „The Love's Pilgrimage“ (von Fletcher in Gemeinschaft mit Shirley verfafst) aus den „Dos Doncellas“ des Cervantes.

Beaumont-Fletchers Knight of a Burning Pestle ist ohne Zweifel durch den Don Quixote beeinflufst, „The Beggar's Bush“ durch die „Fuerza de la Sangre“ von Cervantes, und die Geschichte des Alphonso in „Wife for a Month“ ist die bei verschiedenen spanischen Schriftstellern vorkommende von Sancho VIII., König von Leon, während sich „The Custom of the Country“ vollständig und mit Beibehaltung der Namen aus einzelnen Partien von Cervantes „Persiles“ zusammensetzt. In letzterem Stücke ist die Scene, wo Guiomar den Mörder ihres eignen Sohnes in ihrem Hause vor den Gerichtsdienern schützt, fast nur eine Übersetzung aus dem spanischen Roman. Dieselbe Situation findet sich übrigens auch in Calderons „Mejor está que estaba“: Da stürzt Don Carlos mit gezogenem Schwert ins Zimmer, augenscheinlich auf der Flucht vor Verfolgern, die ihm nach dem Leben trachten. Er bittet die Heldin des Stückes, Flora, ihm eine Zuflucht zu gewähren und ein sicheres Versteck anzuweisen. Sie willigt ein und verbirgt ihn. Seine Verfolger treten nun auf, und da Flora sie nach dem Grunde ihres Eindringens fragt, teilen sie ihr mit,

*) Eine englische Übersetzung von Leonard Digges (Gerardo or The Unfortunate Spaniard) erschien 1622.

dafs sie einem Ritter in dieses Haus gefolgt seien, welcher soeben Floras Vetter getötet habe. — Zwei Gefühle streiten in der Brust des Weibes, doch sie entschliefst sich, den nicht zu verraten, dem sie eben erst ihren Schutz zugesichert, und sie weifs die Verfolger dadurch von einer Durchsuchung ihres Hauses abzuhalten, dafs sie erzählt, Don Carlos habe sich durch einen Sprung aus dem Fenster gerettet und sei durch den Garten entkommen. —

Dafs sich Cervantes der besonderen Gunst der englischen Dramatiker erfreute, ist erklärlich, mufsten sie doch in ihm Spaniens gröfstes Erzählertalent anerkennen und boten doch gerade seine Novelas ejemplares eine solche Fülle von packenden Stoffen. Diese 12 Novellen umfassende Sammlung wurde von dem damals bereits 65jährigen Dichter 1613 veröffentlicht und mufs, da Sheltons erste englische Übersetzung erheblich später erschien, von den englischen Dramatikern zu Shakespeares Zeit im Urtext benutzt worden sein. Von der geradezu begeisterten Aufnahme, welche jene Novelas ejemplares im Heimatlande ihres Dichters fanden, legt aufser den hochtönenden Anerkennungen vieler Zeitgenossen*) ein Preis-Sonett des Juan de Solis Mejia Zeugnis ab, worin es unter Hinweis auf jene Novellen heifst:

Ja, deine Blicke, o Cervantes, drangen
Ins Menschenherz, da also du verbündet
Den Reiz dem Ernst, der jenen so umwindet,
Dafs Geist und Sinne Nahrung hier empfangen.

Seit den Kriegen Karls des Fünften, welche den Spaniern eine Kenntnis der italienischen Litteratur vermittelten, hatte man sich mit blofsen Übersetzungen und Nachahmungen des Dekameron begnügt. Mit Recht konnte Cervantes daher in seiner „Vorrede an den Leser“ sich rühmen, der Erste zu sein, „der in kastilianischer Sprache Novellen eigener Erfindung geschrieben“. „Denn die vielen, die in dieser Sprache gedruckt wurden“, so fährt er fort, „sind insgesamt aus fremden Sprachen übersetzt: vorliegende aber gehören mir selbst an und sind weder nachgeahmt noch gestohlen: mein Kopf hat sie erzeugt, meine Feder hat sie zur Welt gebracht, und in den Armen

*) Lope de Vega ahmte jene Novelas ejemplares nach, bekannte aber selbst, dafs er sein grofses Vorbild nicht erreichen könne. Tirso de Molina, Spaniens Boccaccio, meinte, dafs nach der Lektüre von Cervantes Erzählungen seine eigenen ihm nicht mehr des Lobens wert erschienen. Calderon erschöpfte sich in Lobsprüchen über „die Reinheit von Cervantes Geiste und das adlergeflügelte Genie, welches das Bild menschlicher Liebe so entzückend entworfen habe“.

der Druckerei sollen sie nun grofs werden". Mit deutlicher Kritik des Boccaccio hob er hervor, dafs in diesen Novelas ejemplares keine sei, die den Leser auf üble Gedanken bringen könne oder gegen Vernunft und Christentum verstiefse. Hier war er nicht satirisch, sondern hatte in jeder dieser Musternovellen eine nützliche Lehre niedergelegt, in einer gezeigt, welcher Fehler abzulegen, in der andern, welcher Tugend nachzueifern sei. —

In England war die Wertschätzung jener Novellen des Cervantes zu allen Zeiten eine grofse. So erfahren wir aus Lockhardts „Life of Scott" (London, 1839, X, 187), dafs Walter Scott oft seiner unbegrenzten Bewunderung für Cervantes Ausdruck gegeben und versichert habe, die Novelas ejemplares seien es gewesen, die ihn mit dem Ehrgeiz, nun selbst als Erzähler etwas zu gelten, erfüllt hätten. — Was die englischen Bühnendichter der Elisabetanischen Zeit zu Cervantes Novelas ejemplares als einer reichen Fundgrube dramatischer Stoffe ganz besonders hinzog, waren die fesselnde Darstellungsweise in jenen 12 Erzählungen, die Fülle von Witz und Lebensweisheit, Unterhaltung und Spannung, eine glückliche Mischung von Ernst und Scherz, Kunst und Natur. Auch das fremdartige Kolorit mufste reizen. Wenn Beaumont und Fletcher z. B. in ihren Lustspielen über Schwächen und Verkehrtheiten des Volkes ihrer Tage sich lustig machen wollten, verwahrten sie sich gewöhnlich in einem natürlich nicht ernst zu nehmenden gereimten Prolog gegen den Vorwurf der Unhöflichkeit, indem sie darauf hinwiesen, Spanien sei ja der Ort der Handlung, und nur in Spanien seien die Leute so wunderlich und die Weiber so verschmitzt. — Nun, sie hätten tatsächlich keine treueren Darstellungen spanischen Lebens finden und benutzen können, als sie in Cervantes Novelas ejemplares geboten waren. Von Cervantes liefsen sie sich durchs sonnige Andalusien führen, er zeigte ihnen jenes lebensfrohe Volk mit all seinen Vorzügen und Fehlern, und unter seinen Zigeunern und Bettlern, Vagabunden und Dieben, Priestern und Landsknechten, Rittern, Alcalden und Zauberinnen fanden sich köstliche Typen auch für die englische Schaubühne. Und weiter nahmen diese Stoffe ihren Weg durch alle europäischen dramatischen Litteraturen; ich verweise u. a. auf Schack, Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien (I, 332); Dorer, Die Cervantes-Litteratur in Deutschland; Klein, Geschichte des Dramas (IX und X). Aber die dort gegebene Übersicht ist noch bei weitem nicht vollständig. Beaumont und Fletcher entnahmen aus

einer der interessantesten von Cervantes Novelas ejemplares, aus La Señora Cornelia, den Stoff zu ihrem Lustspiel „The Chances“; auch Tirso de Molina hat ihn auf die Bühne gebracht in Quien dá luego dá dos veces. Die Novelle „Las dos Doncellas“ (die beiden Mädchen) lieferte die Fabel für Fletcher und Shirleys „Love's Pilgrimage“ und in der französischen Litteratur für Rotrous „Les deux pucelles“.

Der eifersüchtige Estremadurer (El Celoso Estremeño) kehrt wieder in Lope de Vega, Montalvan und Isaac Bickerstaffs „The Padlock“. „Die Macht des Bluts“ (La Fuerza de la Sangre) wurde von Middleton und Rowley für die englische, von Guillen de Castro für die spanische, von Hardy in „La Force du Sang“ und von Scribe in „Léocadia“ für die französische Bühne bearbeitet. El Amante liberal (Die Geschichte vom grofsmütigen Liebhaber) ist meines Wissens nur auf der französischen Bühne erschienen*).

Die weitaus bedeutendste und berühmteste Erzählung aus Cervantes' Novelas ejemplares, La Jitanilla“ (Die Geschichte des Zigeunermädchens) hat am häufigsten Dichter zur dramatischen Bearbeitung angeregt. In Spanien brachten Montalvan und Antonio Solís die Preziosa auf die Bühne, in England Middleton und Rowley in ihrem Spanish Gipsy, in Deutschland H. F. Moeller in seinem Lustspiel „Die Zigeuner“ (Leipzig, 1778) und Pius Alexander Wolff in seinem vielleicht über Gebühr geschätzten und durch Webers Kompositionen berühmten vieraktigen Schauspiel „Preziosa“, welches zuerst in „Pius Alexander Wolffs dramatischen Spielen“ (1. Band) Berlin 1823 gedruckt erschien und den prächtigen Stoff des Cervantes noch dem Theaterpublikum unsrer Tage des öfteren vorführt. — Bekanntlich weist auch Longfellows „Spanish Student“ gewisse Ähnlichkeiten mit dieser Preziosaerzählung auf. Und gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ging John Tobin, ein besonderer Verehrer spanischer Dichtwerke, daran, sie in der durch Solís erhaltenen dramatischen Form auf der englischen Bühne einzubürgern. Leider starb er 1804 in jugendlichem Alter und hinterliefs eine unvollendete Bearbeitung. Dagegen erinnert desselben John Tobin prächtiges Lustspiel The Honey-Moon lebhaft an eine letzte Novelle in Cervantes stoffreicher Sammlung: El casamiento engañoso (die trügerische Heirat). Sie ist die nachweisbare Quelle für Beaumont-Fletchers wirkungsvollstes, höchst ergötzliches, wenn auch nach unsrem Geschmack etwas derbes Lustspiel „Rule a wife

*) L'amant libéral von Bouscal und de Beys und als Tragikomödie von Scudéry.

and have a wife" gewesen, und hat gleich der Preziosalegende ihren Weg durch die Weltlitteratur gefunden. Nachdem das Beaumont-Fletchersche Stück (lange Jahre nach seiner ersten Aufführung) im Jahre 1640 zuerst im Druck erschienen war, folgten in kurzen Zwischenräumen in langer Reihe weitere Neudrucke, bis es von Garrick mit Rücksicht auf den verfeinerten Geschmack seines Publikums neu bearbeitet wurde und zu neuem Leben auf der englischen Bühne erwachte. Andrieux hat es ins Französische übersetzt, Ludwig af Holberg mit einer dänischen Umarbeitung Henrich og Pernille grofse Bühnenerfolge erzielt. Aus Ludwig Tiecks Einleitung zu Friedrich Ludwig Schröders dramatischen Werken ersah ich, dafs im Jahre 1774 in Hamburg Beaumont-Fletchers Rule a wife and have a wife aufgeführt wurde in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Der beste Mann". Schröder, der eine Hauptrolle darin spielte, lieferte nachmals eine wohlgelungene Neubearbeitung, wobei er die Handlung aus dem Spanien des 16. Jahrhunderts in das Deutschland des 18. und zwar in die Residenz eines kleinen Fürsten verlegte. Unter der Form dieses Schröderschen Lustspiels „Stille Wasser sind tief" erinnere ich mich selbst vor mehreren Jahren auf einer kleinen deutschen Provinzialbühne dem alten Novellenstoff des Cervantes wieder begegnet zu sein.

Berlin.

# Tragödie, wissenschaftliche Kritik und Unfehlbarkeit.

## Ein Schlufswort.*)

Von

Veit Valentin.

Als Professor Lipps gehört hatte, dafs ich seinen „Streit über die Tragödie" besprechen würde und noch „glaubte, dies als einen glücklichen Umstand betrachten zu dürfen" (E. = Entgegnung in dieser Zeitschrift Bd. V, S. 438—458: S. 438), schrieb er mir so: „Ich kann nicht umhin, Ihnen meine Befriedigung darüber auszudrücken. Nicht weil ich glaubte, bei dieser Besprechung besonders glücklich wegzukommen. Da wir hinsichtlich der Psychologie der tragischen Empfindung direkte Gegner sind, so vermute ich hierüber das Gegenteil. Aber ich weifs von Ihrer Art Kritik zu üben, überhaupt wissenschaftlich zu arbeiten, genug, um zu der Vermutung berechtigt zu sein, dafs bei Ihrer Kritik etwas für die Klärung der Sache herauskommen, dafs sie insbesondere mir Gelegenheit geben wird, mich über gewisse mögliche Einwürfe oder solche Punkte, die ich in der Schrift geflissentlich nur gestreift habe, sachlich auseinanderzusetzen. Nebenbei bemerkt, beabsichtige ich auf die Einwände, die Sie machen werden, sofort zu antworten, sei es, um mein Unrecht einzugestehen, sei es, um mich kräftig meiner Haut zu wehren". Eine solche ritterliche Absage, bei der eine „sachliche" Auseinandersetzung besonders betont war, freute mich sehr: gerade wenn ein Problem von verschiedenem Standpunkt aus beleuchtet wird, kann für die Sache selbst etwas herauskommen. Noch ehe ich die Abhandlung von Lipps eingesehen hatte, antwortete ich sofort und sprach meine Freude über dieses Vorgehen aus. Ich habe dann, nachdem ich die Abhandlung nicht etwa gelesen, sondern studiert hatte, meine Art der Kritik geübt, von der Lipps glaubte erwarten zu dürfen, dafs

*) Vgl. N. F. V, 333 f. und 438 f.

„etwas für die Klärung der Sache herauskommen wird". Sie besteht darin, dafs ich nicht den Gedankengang des Autors referiere: ein Referat ist keine Kritik; sondern dafs ich einer Arbeit gegenüber, die auf Selbständigkeit des Standpunktes und der Gedankenarbeit Anspruch machen kann, an die grundlegende Frage anknüpfe und den Gegenstand weiterzuführen suche, wobei selbstverständlich gerade die Punkte, in denen ich bei der Weiterführung von dem die Anregung gebenden Autor abweiche, zur Prüfung kommen. Demgemäfs heifst es in meiner in Band V, Heft 4/5 dieser Zeitschrift stehenden Abhandlung: „Das Tragische und die Tragödie" (ich zitiere sie mit der Chiffer V. T.) S. 357: „. . . wenn es mir auf eine Kritik des Lippsischen Buches allein ankäme und nicht vielmehr auf eine Förderung der von ihm etwas tumultuarisch wieder zur Sprache gebrachten, für die Ästhetik aber im höchsten Grade wichtigen Fragen. Da mag auch der kleinste Beitrag nicht überflüssig sein". Da Lipps diese meine Art wissenschaftlicher Kritik kennt, zudem wiederholt behauptet, meine Abhandlung „Das Tragische und die Tragödie" gelesen zu haben und zu wissen, was darin steht, so ist es ungerecht, wenn er sich darüber beklagt, dafs ich seinen Gedankengang nicht referiert hätte. Aber viel schlimmer als ungerecht ist es, wenn er daraus schliefst, dafs ich von seiner Abhandlung nur einzelne Sätze gelesen, ganze Abschnitte übersprungen oder „sie aus wenigen Sätzen nach eigenen Ideen konstruiert habe" (L. E. S. 452). Lipps hält sich nun für berechtigt, gegen meine wissenschaftliche Kritik in der Weise aufzutreten, wie sie nicht zu m e i n e m Schaden, noch viel weniger aber zu s e i n e m Ruhme, in seiner „Entgegnung" vorliegt: für den, der sie gelesen hat, brauche ich ihren Ton und ihre Haltung nicht weiter zu charakterisieren. Ich könnte es nur auf unparlamentarische Weise tun — dies aber geht gegen m e i n e Gewohnheit.

Die Sache liegt nun so: ich habe nachgewiesen — und der Lippsische Wutausbruch, der, je mafsloser er ist, um so weniger zum Gegenbeweis wird, läfst meinen Nachweis bestehen —, dafs die von Lipps versuchte Definition der Tragödie falsch ist, weil sie sich auf einen Begriff gründet, der hier nicht in Anwendung kommen kann, auf den Begriff des Wertes. Ist die Verwendung dieses Begriffes falsch, so stürzt die Lippsische Theorie dahin. Hätte er nun nach seinen mir brieflich ausgesprochenen Absichten verfahren wollen, so hätte es sich darum gehandelt, die Berechtigung der Anwendung dieses Begriffes aufzugeben oder nachzuweisen: er mufste antworten,

wie er sagt: „sei es um mein Unrecht einzugestehen, sei es um mich kräftig meiner Haut zu wehren“. Er tut keines von beiden, er geht überhaupt auf eine Behandlung der Sache selbst nicht ein, sondern zieht es vor, in allen nur irgend noch gestatteten Tonarten gegen mich loszuziehen. Das ist zwar mit unbestreitbarer Meisterschaft geschehen — aber die Sache wird dadurch nicht gefördert. Der Grund für dieses Auftreten ist sehr einfach. Für Lipps ist jeder Widerspruch gegen seine Ansichten ein schnöder Angriff auf den von ihm unverbrüchlich festgehaltenen Glauben an seine Unfehlbarkeit: jeder Widerspruch ist daher trotz der beigebrachten Begründung nicht aus der Sachlage, sondern aus der unbegreiflichen Ignoranz des Widersprechenden hervorgegangen, der ihn entweder nicht verstanden oder, was noch einfacher ist, gar nicht gelesen hat. Nun wäre sein Unfehlbarkeitsglaube noch sehr milde in seiner Äufserung, wenn er bei dem Gegner nur Beschränktheit und Unwissenheit annähme: auch die Dummheit ist eine Gabe Gottes, und ein jeder von uns mufs sein Teil tragen, dessen Gröfse freilich in meinem Falle immerhin nicht durch Lipps bestimmt werden möchte, für einen noch so unfehlbaren Richter er sich auch halten mag. Aber der Fanatismus begnügt sich mit solchen Behauptungen nicht: der Angreifer ist vor allem moralisch verwerflich. Wenn Lipps „den letzten Grund des Übels“ sucht (L. E. S. 439), wie sich das für den wissenschaftlichen Forscher geziemt, so findet er ihn „in einer Art persönlicher Verletztheit“ (L. E. S. 439). Da persönliche Verletztheit die Ignoranz nicht zur Folge haben kann und somit die Mifsverständnisse nicht aus dieser entspringen können, so bleibt nichts Anderes übrig, als dem Kritiker den letzten Grund des Mifsverständnisses ins Gewissen zu schieben. Valentin „verkehrt den eigentlichen Kern der Untersuchung“ in sein Gegenteil (L. E. S. 438); er „tut, als beständen sie [wesentliche Forderungen] nicht für mich“ S. 439; er läfst sich „zu der wenig löblichen Art verleiten, bestimmte Worte herauszugreifen . . . umzudeuten . . . um dann auf die so zuwege gebrachte Karikatur triumphierend hinzuweisen“ S. 439 — auch hier tue ich Unverbesserlicher wieder dasselbe: kann doch jeder die ganze Stelle nachlesen, da ich sie genau bezeichne, und sich dabei überzeugen, wer die „Karikatur“ zuwege bringt. „Valentin erweckt so überall den Anschein . . .“ S. 441; er „streicht mit einem Worte einen ganzen und grundlegenden Abschnitt meiner Schrift. Was bezweckt er damit?“ S. 441. „Wie hier, so mifsversteht oder verschiebt

Valentin auch im Folgenden immer den eigentlichen Sinn dessen was ich sage“ S. 446. Valentin „will den Anschein erwecken . . .“ S. 448, „wie Valentin gelegentlich, auch hier den Sinn meiner Worte verdrehend, annimmt oder anzunehmen vorgiebt“ S. 454. „Da wir indessen wissen, wie wenig genau es Valentin nimmt . .“ S. 456. Aus dieser Blütenlese ist es klar, dafs Lipps zweifellos behauptet, ich ginge aus persönlicher Verletztheit bewufst und absichtlich auf einen bestimmten Zweck aus, der in der vollbewufsten Verkehrung seiner Ansichten liege. Wenn er dagegen zu Anfang, S. 439, sagt: „Dafs Valentin bei allem dem im guten Glauben handelt, unterliegt mir keinem Zweifel“ und zum Schlufs von „direkten, wenn auch unbewufsten Verkehrungen des Inhalts“ spricht (S. 458), so ist diese Erheuchelung einer Annahme, die der in der ganzen zwanzig Druckseiten umfassenden Entgegnung herrschenden Anschauung in grellster Weise widerspricht, ein sehr verfehlter Versuch, in die Grenzen des litterarischen Anstandes zurückzukehren. Die Imputierung einer absichtlichen Verkehrung des Inhaltes geht aber so weit über diese Grenzen hinaus, dafs schon hieraus klar ist, wie schwach es mit der von Lipps versuchten Berichtigung bestellt sein mufs: wer seiner Sache sicher ist, braucht zu einem Mittel nicht zu greifen, mit dem der Ankläger nicht dem Angeklagten, sondern sich selbst zu nahe tritt. Wer solche Anklagen erhebt und sich mit Behauptungen begnügt, statt sie aufs strikteste zu beweisen, mufs sich nicht wundern, wenn sein litterarischer Ruf in Gefahr gerät. Glaubt Lipps, dafs ich falsch widerspreche und dafs ich ihn falsch verstanden habe, so kläre er mich auf, wenn er es der Mühe wert hält: aber selbst wenn das Mifsverständnis, falls es wirklich vorliegt, nachgewiesen ist, so ist damit eine Absicht, ein bewufstes Verfahren noch keineswegs zugleich mit nachgewiesen — nach „gemeiner Logik“: diesen letzteren Nachweis ist Lipps zu seinem eigenen Schaden schuldig geblieben. Mir hat sie natürlich ebenso fern gelegen, wie sie Lipps fern lag, als er eine von mir ausgesprochene Erklärung falsch aufgefafst hat. Es ist mir nirgends eingefallen, ihm deshalb böswillige Absicht zuzuschreiben: wohl aber habe ich das Recht, zu verlangen, dafs klar ausgesprochene Gedanken so erfafst werden, wie sie ausgesprochen sind, statt dafs sie mit hochfahrender Selbstüberschätzung erst verzerrt und dann in dieser Verzerrung bekämpft werden.

In seinem blinden Zorne schlägt nun Lipps bei seiner Entgegnung einen eigentümlichen Weg ein. Er erhebt eine Fülle von Anklagen,

zieht dabei, wie es ihm eben pafst und einfällt, Stellen aus allen Teilen seiner und meiner Abhandlung durcheinander und ohne klar erkennbare Ordnung an, hütet sich aber stets die Stellen zu zitieren. Wer in aller Welt wird denn nun die Geduld und überhaupt nur die Lust haben, auf den 79 Seiten der Lippsischen Streitschrift und auf den 53 Seiten meiner Abhandlung erst die Stellen selbst, dann die korrespondierenden Stellen aufzusuchen um zu prüfen, ob Lipps oder Valentin Recht hat? Das wäre schon kaum zu erwarten, wenn Lipps zitiert hätte: da er dies aber nicht tut, so ist das einzige Mittel dem interessierten Leser ein Urteil zu ermöglichen, grundsätzlich unterlassen — heifst das, ich will nicht sagen ritterlich kämpfen, sondern nur die erste Anforderung des litterarischen Anstandes wahren, der auch dem Gegner sein Recht gönnt? Lipps wirft mir vor, dafs ich einzelne Wörter oder Sätze herausgreife: gewifs, und zwar geschieht es, wo eine entscheidende Frage in Betracht kommt, stets mit Angabe der Stelle — soll ich vielleicht sein ganzes Buch abschreiben? Und macht er in seinem Buche und in seiner Entgegnung es nicht ebenso, nur mit Unterlassung der Stellenangabe? Und wer kann es denn, abgesehen von dieser Unterlassung, anders machen? Es kommt bei Stellenanführung darauf an, dafs das Entscheidende zum Ausdruck kommt, nicht aber dafs entscheidende Punkte unterdrückt werden: jenes tue ich, dieses tut Lipps in seiner Streitschrift, wie ich es ihm nachgewiesen habe (V. T. S. 365); er tut es noch weit häufiger in seiner Entgegnung. Ich werde den Beweis antreten und einige recht eklatante Fälle behandeln; ich könnte es aber Schritt für Schritt tun, wenn es notwendig wäre. Ich wähle solche Fälle, die zugleich eine Förderung der Sache mit sich bringen, soweit es bei einer solchen Auseinandersetzung möglich ist, ohne den nächsten Anlafs, die unqualifizierbaren Lippsischen Schmähungen, aufser Acht zu lassen.

1. Methode. Ich halte es für methodisch unrichtig oder doch nicht für angebracht, zuerst einzelne Punkte zu bekämpfen; ich erkläre es für richtig „eine sachliche Entwickelung des Zusammenhanges der Grundanschauung“ zu geben (V. T. S. 348). Nach meiner Auffassung hätte also Lipps seine eigene Entwickelung zuerst geben müssen: dann wäre die Widerlegung der jetzt mühsam und nicht von grofsen Gesichtspunkten aus bekämpften Meinungen anderer „dem ruhig Dahinschreitenden als reife Frucht in die Hand“ gefallen. Ist damit gesagt, dafs Lipps eine solche Entwickelung überhaupt nicht versucht? Er behauptet aber, ich hätte das damit gesagt (L. E. S. 455 unten) und

findet darin eine Bestätigung für seine Behauptung: „er mufs in der Tat ganze Kapitel übersehen haben“ (ebd.): ich habe nichts übersehen, aber Lipps wird durch seinen Zorn verhindert die Dinge zu sehen, wie sie sind, und er fafst eine methodische Bemerkung als eine Ableugnung des Daseins des Hauptteiles seiner Schrift!

2. Gegenstand der Behandlung. Lipps behauptet jetzt von dem Inhalte seiner Schrift: „Ich rede, genauer gesagt, von dem allgemeinen Wesen der Tragik, die in der Tragödie sich verwirklicht“ (L. E. S. 440) oder wie es S. 441 heifst: „ich behandle die Tragik der Tragödie im Zusammenhang der Tragik überhaupt. Ich tue dies so sehr, dafs ich die Schrift auch als eine Abhandlung über „das Tragische und die Tragödie“ hätte bezeichnen können.“ Warum hat er es denn dann nicht getan? Weil es tatsächlich nicht der Fall ist. Ich stelle seiner nachträglichen Behauptung gegenüber fest, dafs „das Tragische“ in der ganzen Schrift nicht vorkommt: Lipps spricht von der Tragik, dem tragischen Genufs, dem tragischen Helden, der tragischen Empfindung u. ä., nie von dem Begriff: „das Tragische“. Nach Lipps (S. 447) macht es mir „grofse Schwierigkeit irgend welche Begriffe klar zu fassen und bestimmt festzuhalten“: so geht es mir auch hier. Ich kann durchaus nicht begreifen, dafs die „Tragik“ und das „Tragische“ identische Begriffe sind, kann demnach auch nicht einsehen, dafs, wenn Lipps „die Tragik der Tragödie im Zusammenhang der Tragik überhaupt“ betrachtet, er damit eine Untersuchung des Wesens des Tragischen giebt oder auch nur hat geben wollen. Nach meiner schwachen Befähigung Begriffe klar zu fassen und bestimmt festzuhalten ist die Tragik das Tragische, insoweit es in einzelnen Fällen konkret zur Erscheinung kommt, während das Tragische selbst der allgemeine Begriff ist. Und diesen allgemeinen Begriff hat Lipps nirgends in seiner Streitschrift zu erklären versucht: er kommt überhaupt nirgends vor. Ich habe daher recht zu behaupten, dafs die Untersuchung des Wesens des Tragischen, das durchaus nicht mit der Kunst notwendig zusammenhängt, von Lipps nicht behandelt worden ist, und ich darf dies bedauern, weil ich es für falsch halte. Was ich darunter verstehe, ist leicht durch eine Vergleichung von Lipps S. (= der Streit über die Tragödie), Abschnitt über „das Mitleid“ und die folgenden, mit meiner Untersuchung V. T. S. 337—352 zu ersehen: ich untersuche das Wesen des Tragischen, er will als Grundlage der Tragik, wie sie in der Tragödie in die Erscheinung tritt, das Mitleid nachweisen, wie es unter Zuhilfenahme des Begriffes des Wertes zu

stande kommt. Mit welchem Rechte er seine Streitschrift mit dem Titel „das Tragische und die Tragödie“ hätte benennen können, um ihren Inhalt wirklich zu kennzeichnen, wird hieraus ersichtlich.

3. Das Tragische in der Bildkunst. Nach Lipps „scheidet sich die Tragik der Tragödie von der sonstigen, nicht oder nicht im engeren und eigentlichen Sinne dramatischen Tragik“ dadurch, dafs wir in ihr kein Wollen und Handeln sehen: „Den Laokoon des plastischen Kunstwerkes sehen wir nur leiden, ohne dafs uns zugleich ein bedeutsames Wollen und Handeln als Grund dieses Leidens vergegenwärtigt würde“. Daraus schliefst er weiterhin: „Man mag den Laokoon des Bildwerkes dramatisch, dramatisch bewegt oder dramatisch lebendig nennen; aber die Tragik ist nicht dramatisch, d. h. nicht dramatisch begründet“ (L. S. S. 51). Lipps unterscheidet hier zwei Arten des Dramatischen: dramatisch kann im allgemeinen gebraucht werden für lebendig, sodann so, dafs es die Begründung der Handlung erkennen läfst: in diesem Sinne wäre die Erzählung des Todes des Laokoon wie sie Virgil giebt, dramatisch, denn sie läfst die Begründung der Handlung erkennen. Diese letztere Verwendung ist falsch, weil sie den Unterschied des dramatisch Lebendigen mit oder ohne Erkennung der Begründung der Handlung einerseits von dem Dramatischen, insofern es die spezifische Kunstform des Dramas bezeichnet, andrerseits nicht erkennen läfst. Nach meiner, allerdings ja nicht klaren Art die Begriffe zu unterscheiden, werden die beiden ersten Auffassungen, die Lipps als zwei scheidet, nicht durch einen Wesensunterschied getrennt — schliefst doch jede lebendige Darstellung die Handlung irgendwie in sich —: die zweite Hauptart erwähnt und unterscheidet Lipps nicht. Wenn er darauf erwidert (L. E. S. 442): „Natürlich verhält sich die Sache umgekehrt, wie Valentin sagt“, so verhält sich „natürlich“ die Sache genau so „wie Valentin sagt“. Es ist diese Unfähigkeit den Gedanken eines anderen, sobald er etwas Gegenteiliges behauptet, überhaupt nur zu erkennen, hier um so schlimmer als Lipps von mir (V. T. S. 370) auf meine frühere Abhandlung in dieser Zeitschrift: „Poetische Gattungen“ verwiesen worden ist, wo dieser Unterschied sich dargelegt findet, allerdings mit der mir nach Lipps eigenen Unklarheit in der Begriffsstimmung: hieraus erklärt es sich jedenfalls hinreichend, dafs sie der scharfe Denker nicht erfassen konnte.

Nun vernichtet mich Lipps mit der Frage: „Wo sind die divergierenden und ihre Existenz wechselseitig [bei mir steht „gegen-

seitig“: ich weifs nicht, ob diese Änderung unter die Rubrik „Um in meinen Angaben vollkommen genau zu sein“ L. E. S. 440, oder unter die Rubrik: „In Wirklichkeit lasse ich Valentin überall genau das sagen, was er sagt“ (ebd. S. 448), oder endlich unter die Rubrik: „ich korrigiere nur einen schiefen psychologischen Ausdruck“ (ebd.), gehört: aber Homer schläft ja wohl einmal, und wer kümmert sich um solche Kleinigkeiten, zumal in dem Augenblick, wo man einen anderen der Ungenauigkeit, des Ersetzens und Verkehrens bezichtigt! Jedenfalls will ich die Autorschaft der neuen Wendung, dafs die Motive ihre Existenz nicht gegenseitig, sondern wechselseitig ausschliefsen, so dafs jedes wieder hübsch an die Reihe kommt, wenn das andere fertig ist, Lipps hierdurch gewahrt haben] — also richtiger: „Wo sind die divergierenden und ihre Existenz gegenseitig ausschliefsenden, [Lipps unterdrückt hier: „im einzelnen aber wohlberechtigten] Motive“? und fügt mit Emphase hinzu: „Da ich Valentins Aufsatz ganz gelesen habe, so weifs ich natürlich dafs Valentin ausführlich von den einander ausschliefsenden Motiven der Handlung redet, die bei Virgil dem in der Gruppe dargestellten Moment im Leben des Laokoon vorausgeht“ (L. E. S. 456). Lipps hat hier besonders recht zu versichern, dafs er meinen Aufsatz gelesen habe: aus diesem Satze und der folgenden Darlegung heraus würde es ihm niemand glauben. Bei mir ist nirgends von Virgil die Rede. Mir gelingt es eben nicht so gut wie Lipps, beim Anblick der Gruppe meine „ganze Schulweisheit“ zu vergessen: ihm „beispielsweise geschieht das regelmäfsig“ (S. 457), und das ist auch wahr. Ich erinnere mich, dafs die Schaffung der Gruppe mit der Virgilischen Darstellung direkt gar nichts zu tun hat, und stehe seltsamerweise auf dem Standpunkt, dafs man das Verständnis eines griechischen Werkes nicht nach unseren Kenntnissen, mag man sie aus der Schule oder sonst wo her haben, sondern nach den Kenntnissen und Vorstellungen der Griechen bemessen müsse, für die es geschaffen worden ist. Demgemäfs steht bei mir (V. T. S. 344): „Ganz anders wird die Sache wenn der griechische Bildhauer das Werk für Griechen schafft; für diese ist der schlangenumwundene Vater mit seinem Sohne [sollte heifsen: „mit seinen Söhnen“, wie vorher von zwei Knaben die Rede ist] unter allen Umständen Laokoon: für den Griechen bedurfte es keiner Erläuterung“. Damit ist darauf hingewiesen, dafs das dem Griechen aus den epischen Zyklen, aus der Tragödie des Sophokles, vor allem aber wohl aus mündlicher Überlieferung aufs genaueste

bekannte Ereignis ihm sofort die ganze Handlung mit all ihren Motiven wachruft: wer kein Grieche ist und seine den Ersatz in dieser Richtung bietende Schulweisheit vollständig vergifst, wie es Lipps beim Anblick der Gruppe tut, wird nicht wie er „den tiefsten tragischen Eindruck von der Gruppe gewinnen“: geschieht dies, so ist eben die Schulweisheit nicht vergessen, und Lipps weifs auch in der tiefsten Ergriffenheit vor der Gruppe immer noch, wer der schlangenergriffene Mann ist und warum ihn die Schlangen erfafst haben. „Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureifsen“. Wie glücklich für Goethe, dafs er hier einhält: hätte er sich vorgestellt, dafs der Mann mit den beiden Knaben bald wird sterben müssen, so wäre er der ästhetischen „Eulenspiegelei“ verfallen: „im Kunstwerk geht nun einmal die Handlung nicht weiter“. „Wer die Szene weiterführt und an dem, was er in Gedanken zum Kunstwerk hinzufügt, oder an die Stelle des Kunstwerkes setzt, seine Freude hat, mufs es mit sich selbst ausmachen; Genufs des Kunstwerkes ist dieser Genufs nicht“ (L. E. S. 451). Aber Goethe hat diese Weisheit noch nicht gekannt, und so verfällt er doch der von Lipps gebrandmarkten „Eulenspiegelei“: „Denken wir nun die Handlung von Anfang herauf und erkennen, dafs sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und ferneren Momente bedenken, sogleich gewahr werden, dafs sich die ganze Gruppe verändern mufs u. s. w.“ Der Haupt-„Eulenspiegel“ nach dem geschmackvollen Ausdruck von Lipps ist aber Lessing. „Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben“. Lessing verbietet demnach, dem Auge das Äufserste zu zeigen, denn das „heifst der Phantasie die Flügel binden“. Wie er sich das denkt, erläutert er bekanntlich, aufser an Laokoon, an der Medea und dem Aias des Timomachus. Niemandem aber fällt es ein, die Handlung bis ins Unendliche zu verfolgen und sie und ihre Träger alles das in der Phantasie erleben zu lassen, was in der Wirklichkeit mit ihnen geschähe, wenn das Kunstwerk eben die Wirklichkeit wäre, und noch weniger denkt jemand daran, eine solche dennoch weiter verfolgte Wirkung, also etwa die Verwesung des Leichnams des Laokoon, noch als eine Wirkung des Kunst-

werkes zu betrachten oder hinzustellen. Und doch behauptet Lipps von mir solcherlei im Anschlufs an das von mir gegebene Beispiel der Enthauptung des Täufers Johannes. Bei mir steht (V. T. S. 371) zu lesen: „In der Wirklichkeit giebt es keinen Abschlufs: jeder Zustand trägt den Keim der Weiterbildung, der Weiterentwickelung einer Handlung in sich. Das Kunstwerk aber, das etwas in sich Fertiges sein mufs und doch nicht so weit von der Wirklichkeit, seinem Urbilde, sich entfernen kann, dafs es den Grundcharakter jedes zeitlichen Daseins verleugnete, mufs zwischen seiner Natur, die einen Abschlufs verlangt, und der Natur der Wirklichkeit, die einen Abschlufs nicht zuläfst, eine Vermittlung eintreten lassen. Der Zustand kann nur ein relativer Abschlufs sein, insofern er zwar den Keim des Fortschreitens der Daseinsentwickelung in sich birgt, aber nicht in solcher Gestaltung, dafs er bereits fähig wäre, ein neues Interesse zu erwecken". Dieser scharfen Betonung des Unterschiedes von Kunstwerk und Wirklichkeit gegenüber schreibt Lipps (E. S. 451): „Valentin verwechselt in seiner „Ästhetik" Kunstwerk und Wirklichkeit, das Schlimmste, was dem Ästhetiker begegnen kann": ja, scheut sich denn Lipps nicht, eine solche Behauptung aufzustellen, die den Tatsachen so plump ins Gesicht schlägt? Und heifst das noch wissenschaftlich tätig sein? Aber Fanatismus und hochmütige Selbstüberschätzung haben mit der Scham nichts zu tun, deren erste Vorbedingung die Einsicht ist.

4. Das Darstellen in der Bildkunst. Indem Lipps ein von ihm selbst geschaffenes Phantom (hiervon weiter unten) bekämpft, ruft er aus: „Jene bildlichen Darstellungen verewigen ja eben für unsere Betrachtung den Schmerz" (L. S. S. 38). Ich erwidere darauf (V. T. S. 368), dafs Lipps damit „den Stoff des Kunstwerkes mit dem Gegenstande der Darstellung" verwechselt und weise zum Beispiel auf die Darstellung eines Johannes des Täufers hin, den der Henker eben köpfen will: er hält das Schwert zum Schlage erhoben. „Will etwa der Künstler die Darstellung verewigen, so dafs wir glauben sollen, die Handlung sei nie über diesen Punkt hinausgekommen und Johannes sei also gar nicht enthauptet worden, oder verlangt er nicht vielmehr, dafs wir die Handlung, die er in seinem Stoffe nicht vollenden kann, durch unsere Phantasie fortführen?" Lipps referiert dies mit der ihm eigentümlichen Genauigkeit so, als sagte ich: „Der Künstler wolle nicht den Glauben erwecken, die Handlung sei unabgeschlossen geblieben" (L. E. S. 451): er hält dies zwar „nicht" für „unrichtig", korrigiert aber, indem er sich gegen den Glauben des Künstlers wendet,

sich selbst (denn ich spreche bei meiner Auffassung nicht vom „Glauben", sondern: der Künstler „verlangt") mit dem Satze: „Der Künstler will überhaupt keinen „Glauben" erwecken, sondern etwas darstellen. Und genau das, was er darstellt, das soll auf uns wirken". Wir dürfen daher bei Leibe nicht die Handlung uns weitergehend denken! Es ist nun in der Tat ein recht kindlicher Standpunkt für einen heutigen Ästhetiker, wenn er über die altberühmte Frage, ob ein Werk der Bildkunst eine Handlung darstelle, noch nicht zu der einfachen Erkenntnis gekommen ist, dafs, wenn man das Wort „darstellen" in seiner eigentlichen Bedeutung nimmt, die Darstellung einer Handlung von der Bildkunst überhaupt ausgeschlossen ist: da der Stoff des Bildwerks unverändert bleibt, kann auch das in ihm zum Ausdruck Gelangende seinerseits zeitlich nicht fortschreiten: damit ist die Darstellung der Handlung, das heifst das zeitlich verlaufende bildliche Wiedergeben einer zeitlich verlaufenden Handlung ausgeschlossen. Die in der Bildkunst eine Täuschung erstrebende und in ihr das höchste Ziel der Nachbildung suchende Nachahmungssucht hat bekanntlich diesen Mangel durch die Automaten auszugleichen gesucht. Sie geben das, was Lipps hier vom „Darstellen" verlangt. Spricht man dennoch von darstellen in der Bildkunst, so ist selbstverständlich ihrem Wesen entsprechend darunter zu verstehen, dafs der Bildkünstler einen Augenblick der Handlung darstellt, wie es der bewegungslose Stoff allein gestattet, mit diesem Augenblick aber die ganze Handlung andeutet, indem er sich darauf verläfst, dafs der Beschauer zunächst mit seiner Phantasie, sodann aber auch mit seinen Kenntnissen, mit der von Lipps vor dem Kunstwerke freilich vergessenen Schulweisheit, zu Hilfe kommt. Kennt der Beschauer die Handlung, so kennt er auch die Motive. Lipps aber verlangt von einem Werke der Bildkunst, damit wir das in ihm enthaltene Tragische nachempfinden können, nicht nur die Darstellung der Handlung, sondern auch die der Motive! Von dem was Virgil erzählt — denn das ist der Inhalt seiner „Schulweisheit" — „findet sich ja in der Laokoongruppe nichts. Angenommen selbst, jene Handlung wäre wirklich dargestellt, wir sähen also [!] statt des mit dem Tode ringenden Laokoon, einen die Lanze gegen das trojanische Pferd schleudernden Laokoon, so fehlten immer noch die Motive". Es wäre nun einfach lächerlich zu behaupten, die vom Virgil geschilderte, dem Todesringen des Laokoon vorausgehende Handlung sei „wirklich dargestellt", wenn ein Mann die Lanze gegen ein Pferd schleudert:

abgesehen davon, dafs auch hier unsere Schulweisheit wieder ergänzen müfste, wer der Mann und was das für ein Pferd ist, so ist auch das nur ein einzelner Augenblick aus einer Handlung, aber nicht diese selbst. Aber die ganze Forderung taugt nichts: wer in einem Bildwerk eine Handlung erkennen will, mufs rückwärts und vorwärts ergänzen, und wer dies aus einem oder dem anderen Grunde nicht kann, gewinnt aus der Betrachtung nicht den Genufs, den der Künstler hat schaffen wollen. Nach Lipps ist diese Ergänzung rückwärts und vorwärts, ohne deren Voraussetzung nie ein Bildkünstler ein eine Handlung andeutendes Bildwerk geschaffen hat, und der aus diesem Zusammenhange gewonnene Genufs „Eulenspiegelei“! Denn die Forderung ist nach Lipps (E. S. 456) unerhört: „Jetzt sollen wir, damit die „einander wechselseitig [! gegenseitig] anschliefsenden [ausschliefsenden!], aber im einzelnen wohl berechtigten Motive“ recht behalten, rückwärts gehen und die Motive zum Kunstwerk hinzudenken, nicht einmal die Motive für das Dargestellte, das wären beim Laokoon die Motive, die die Schlange zum Angriff und die Motive, die Laokoon zur Gegenwehr veranlassen, sondern die Motive für eine gleichfalls erst hinzugedachte Handlung“. Lipps mag sich trösten: diese Anforderungen stellt der Künstler nicht an ihn, der seine Schulweisheit vor der Gruppe vergifst, sondern an den Griechen der keine Schulweisheit dieser Gruppe gegenüber zu vergessen hat ihm taucht in der Erinnerung sofort die ganze Erzählung auf, und es macht ihm nicht die geringste Schwierigkeit Handlung und Motive rückwärts zu erkennen und die Handlung vorwärts bis zu dem vom Künstler beabsichtigten Schlusse, hier dem Tode Laokoons und seiner beiden Söhne, aber auch nicht weiter, fortzuführen. Es wird ihm auch keine Schwierigkeit machen, die einzelnen Teile der Handlung, ohne die diese nicht bestehen kann, als eine einzige Handlung aufzufassen, und es käme ihm lächerlich vor das Schleudern der Lanze als eine besondere Handlung, das Herankommen der Schlangen als eine andere aufzufassen. Wer allerdings „die Geschichte Laokoons gar nicht kännte“ (L. E. S. 457), für den wäre die Gruppe nur ein „tragisches Idyll“: das aber bliebe sie, auch wenn sich herausstellte, dafs „mit der Hauptperson der Gruppe gar nicht der Priester Laokoon gemeint sei“ (ebd.), auch für mich: Lipps leugnet das, und kommt im Verfolg dieser Annahme zu dem herrlichen Schlusse, dafs sich die Sache in Zukunft sehr vereinfachen liefse: „Konstituiert sich das Kunstwerk einmal teilweise aus den Momenten, die wir hinzudenken, dann giebt

es keine Grenze, wo dem Hinzudenken Halt geboten werden dürfte" (ebd. S. 457): eine Logik, etwa wie die: fängt einer einmal an Widerspruchvolles zu reden, so giebt es keine Grenze, wo dem Hinzureden Halt geboten werden dürfte. Lipps fährt dann fort: „Wozu in der Laokoongruppe die Darstellung des Kampfes mit den Schlangen? Die Geschichte kennt man ja. Schliefslich wäre das Einfachste eine Tafel mit der Aufschrift: Laokoons Schicksal". Unser Ästhetiker merkt dabei garnicht, dafs er bei seiner Konsequenzmacherei, mit der er andere ad absurdum führen will und sich selbst ad absurdum führt, aus dem Gebiete der Bildkunst in das der Dichtkunst hinübergelangt und mit der „Aufschrift" zum Keime des Epigrammes kommt, das auch ohne das mit ihm beschriebene Bildwerk seine Daseinsberechtigung hat: es ist doch sehr erfreulich, dafs auch einmal der seltenere Fall eintritt: es giebt sich jemand die gröfste Mühe etwas recht Anstöfsiges zu sagen, und wider seinen Willen kommt er zu etwas Gescheitem. Dafs aber die „kindliche Vorstufe" der Spruchbänder auch ihre Berechtigung hatte, davon weifs der grofse Ästhetiker nichts, noch viel weniger aber hat er eine Ahnung davon, dafs diese „kindliche Vorstufe" bei gröfsten Meistern, so bei Raffael und Murillo, trotz Lipps ruhig benutzt wird, wo sie es zum Verständnisse des Bildes für nötig erachten, dafs gleichfalls Raffael die Namen der dargestellten Personen ganz unbefangen in das Bild selbst schreibt, wie bei den vier Kirchenvätern auf der Disputa, der Sappho auf dem Parnafs, und dafs sogar wir, die wir es so herrlich weit gebracht, noch keineswegs über diese „kindliche Vorstufe" hinaus sind, nur dafs die Namen und die Sprüche jetzt nicht mehr im Bilde, sondern unter dem Bilde oder gar im Kataloge stehen: hier dienen sie noch heute ebenso wesentlich und notwendig wie früher dazu, um alles das mitzuteilen, was der Bildkünstler in seiner Bilderschrift nicht mitteilen kann und wozu er die Ergänzung durch die Buchstabenschrift braucht, um die volle Wirkung mit seinem Kunstwerk zu erreichen. Wollte er, im Gefühle die „kindliche Vorstufe" weit hinter sich gelassen zu haben, sich über ihre Anwendung hinaussetzen, so würde er sich und die, auf die er wirken will, einer endlosen Fülle bedeutendster Anregungen berauben. Lipps betrachte doch einmal ein Werk wie das bedeutend wirkende Bild von Ch. L. Müller in Versailles: Die letzten Opfer der Schreckensherrschaft. Vielleicht gelingt es ihm auch hier seine „Schulweisheit" zu vergessen: er wird immer noch den Eindruck einer ergreifenden, Mitleid erweckenden Handlung haben. Wir anderen,

die wir nicht so vergefslicher Natur sind, erinnern uns durch die Unterschrift, dafs es sich hier obendrein um die Opfer des 8. Thermidor handelt: wächst nicht unsere Teilnahme um ein Bedeutendes durch die Vorstellung, dafs diese Unglücklichen um Haaresbreite von der Rettung entfernt sind und dafs sie, die letzten, gerade jetzt noch das Schicksal erleiden müssen, wie schon der rettende Augenblick sich vorbereitet? Und erkennen wir gar in dem in sich versenkt sitzenden, seinen Träumen, seinen Vorstellungen nachhängenden Mann mit dem geistvollen Gesicht, den Dichter, der noch im letzten Augenblick dem Tode verfallen mufste, nachdem er kurz vorher der jungen Gefangenen die ergreifenden Worte in seiner schönen Dichtung in den Mund gelegt hatte, wird durch diese besondere durch Unterschrift, durch den Katalog oder — horribile dictu — durch Erinnerung an unsere Schulweisheit gewonnene Erkenntnis unsere Teilnahme nicht aufs neue und wieder sehr bedeutend gesteigert? Und doch liegt das alles nicht im Bilde selbst ausgesprochen, und erst die Buchstabenschrift bringt uns die volle Empfindung, den vollen Genufs, und wir können jetzt erst das nachfühlen, was der Künstler in sein Werk gelegt hat — vorausgesetzt, dafs wir den Zusammenhang kennen, den er nicht in sein Werk hat legen, also auch nicht durch es allein aussprechen können. Nach Lipps ist das höchst verwerflich: denn der Maler kann ja die Motive gar nicht „darstellen", und er darf ja die Handlung nicht so gestalten, dafs wir sie fortgeführt denken sollen. Wir dürfen uns hier gar nicht vorstellen, dafs die Aufgerufenen aufs Schaffot geführt werden — es ist ja nicht im Bilde ausgedrückt, und „im Kunstwerk geht nun einmal die Handlung nicht weiter" — also bleiben auch wir bei dem wirklich dargestellten Augenblick stehen: was braucht uns daran zu liegen, dafs Gefangene hier aus dem Gefängnisse geholt werden? Wir dürfen uns ja die Handlung nicht weiter bilden, also nicht vorstellen, dafs sie zum Tode gerufen werden, noch viel weniger aber, dafs diese Frevelhandlung im Namen der Freiheit hier zum letzten Male geschieht, dafs sich schon ihr Sturz vorbereitet: wir dürfen dies nach Lipps nicht — und die Hauptwirkung des Kunstwerkes ist verloren. Mit Aufstellung dieser Forderung hat nun Lipps etwas recht Gescheites sagen wollen, es ist aber leider hier der häufigere Fall eingetreten, dafs die Absicht nicht erreicht worden ist. Das ist in diesem Falle um so begreiflicher, als er, um hier ein richtiges Urteil zu gewinnen, einen Einblick in die Entwickelungsstufen der Kunst und der verschiedenen Stellung und

Aufgabe, die die Kunst auf jeder dieser Stufen erfüllt, hätte haben müssen. Das ist nun aber nicht der Fall: es ist recht schlimm, fast „das Schlimmste, was dem Ästhetiker begegnen kann", wenn ihm die Kenntnis der tatsächlichen Kunstentwickelung fehlt. Dann wird das System von oben herab statt von unten herauf gebaut.

5. Die Entwickelungsstufen der Kunst. Lipps erklärt (L. E. S. 454), er habe Charakter- und Schicksalstragödie als zwei Gattungen unterschieden, und behauptet: „Mein Kritiker" „leugnet, dafs ich überhaupt einen Unterschied zwischen Tragödien gemacht habe". Das ist nicht wahr; wohl aber leugne ich auch heute noch, dafs Lipps einen Unterschied zwischen Tragödie und Tragödie unter einem ganz bestimmten, von mir klar und deutlich gekennzeichneten und ausführlich erläuterten Gesichtspunke (V. T. S. 335 f., 348—353) macht. Da nach ihm das Kunstwerk „doch nur die Schönheit zum Zweck hat" (L. S. S. 42), so übersieht er, dafs „dieser einseitig gefafste Zweck des Kunstwerkes der Tatsache der wechselnden Aufgabe, welche die Kunst innerhalb jeder einzelnen Kulturentwickelung auf jeder einzelnen Stufe zu erfüllen hat, widerspricht" (V. T. S. 335 vgl. S. 348 ff.). Je nachdem die Tragödie „dieser oder jener Stufe innerhalb der Entwickelung der Tragödiendichtung angehört, sucht sie in erster Linie oder zugleich religiöse oder sittliche Wahrheiten zu predigen, oder sie knüpft nur an solche an und legt das Hauptgewicht auf das ästhetische Ziel, oder sie läfst solche über das ästhetische Ziel hinausgehende Ziele ganz beiseite und giebt sich entschlossen als eine rein ästhetische Schöpfung mit rein ästhetischem Ziele". „Unmöglich ist es, für die „Tragödie" als solche, unbeschadet ihrer verschiedenartigen Stellung in der kunst- und kulturgeschichtlichen Entwickelung der Menschheit einen „Sinn und Zweck" anzugeben, der auf alles, was Tragödie zu nennen ist, passen sollte" (V. T. S. 380). Das aber versucht Lipps, und das erkläre ich für falsch. Von diesem hier von mir betonten, nach meiner Überzeugung mafsgebenden Unterschied von Tragödie und Tragödie hat Lipps keine Ahnung: dafs dieser Unterschied mit der Unterscheidung von Schicksals- und Charaktertragödie sich nicht deckt, ist klar, ebenso dafs diese letztere Unterscheidung auf jeder der von mir aufgestellten drei Hauptentwickelungsstufen eintreten kann: sie giebt deshalb keinen Grund für eine Haupteinteilung, sondern nur für eine Unterabteilung, die für die von mir gemachte mafsgebende Unterscheidung durchaus belanglos ist. Soll ich es für möglich halten, dafs ein scharfer logischer Denker, für den Lipps sich hält und giebt,

den Unterschied dieser Gesichtspunkte nicht fassen kann, oder sollte ich etwa mit ihm fragen: Was bezweckt Lipps mit solchen Unterstellungen, die den Tatsachen widersprechen? Selbstverständlich sind auch seine Folgerungen hinfällig. Sein Widerspruch mit den Tatsachen geht aber so weit, dafs er, wenn ich auf S. 376 (V. T.) sage: „ein solches alle Tragödien gleichmäfsig betreffendes Urteil", wahrheitswidrig (L. E. S. 445) behauptet, dieser Ausdruck betreffe nur sein „über Macbeth und Richard III. gefälltes Urteil": ich habe dort vielmehr seine drei Auffassungsweisen der Art, wie nach ihm die „sittliche Weltordnung" wieder hergestellt werden soll, mit Anführungszeichen und Stellenanführung der Reihe nach genannt: in keiner der drei Arten macht er den Unterschied der verschiedenen Entwickelungsstufen; ich habe daher das Recht seine drei Arten, die gleichmäfsig diesen Hauptgesichtspunkt nicht beachten, auch als gleichmäfsig dagegen verstofsend zusammenzufassen und ebenso die die einzelnen der drei Arten charakterisierenden Personen: nach dem Lippsischen Schlagwort erkennen sie die Weltordnung „knirschend" an wie Macbeth oder Richard III., „oder nicht knirschend", wie die anderen — was fehlt denn also?

6. Die „vorübergehende Schmerzempfindung". Lipps mufs selbstverständlich überall recht behalten, und kostet es auch die verzweifeltesten logischen Sprünge, wie bei diesem Punkte.

Lipps bekämpft in seiner Streitschrift (S. 35—41) die „vorübergehende Schmerzempfindung" und damit nach seiner Absicht eine „fertige Theorie" (S. 35), die nach den weiterhin wörtlich angeführten, deren Inhalt darlegenden Sätzen von mir herrührt, verschweigt aber dabei den Namen des Autors sowie des Buches, dem die „fertige Theorie" entnommen ist. Wenn ich mich darüber beschwere, weil er durch dieses Verschweigen dem Leser seiner Schrift ein eigenes Urteil unmöglich macht, so antwortet er jetzt stolz, er nenne „grundsätzlich keine Namen" (L. E. S. 438): ich kann es nur bedauern, wenn Lipps schlechte Grundsätze befolgt, indessen ist das seine Sache, so lange es sich um private Dinge handelt: wenn er öffentlich auftritt, ist ein Grundsatz nicht mehr Sache des Privatgeschmackes, sondern mufs den Regeln des öffentlichen Verkehres entsprechen: ein Privatgrundsatz ist, selbst wenn er gut wäre, noch viel weniger aber wenn er nichts taugt, keine Entschuldigung für einen Verstofs gegen die litterarische Courtoisie.

Dieser Verstofs gegen die Courtoisie wird aber zu einem Attentat

auf den Schriftsteller, wenn man falsch citiert. Ich habe über diesen häfslichen Punkt mit einer humoristischen Wendung wegzukommen gesucht (V. T. S. 356 f.), und Lipps hätte mir dafür dankbar sein sollen: er hätte ruhig sein Verfahren als Lapsus eingestehen können, und es wäre gut gewesen: einen Fehler kann jeder machen, wenn er auch nicht gleich immer so grob zu sein braucht wie dieser. Aber Lipps zieht es vor zu behaupten, er habe nicht etwa in seinem blinden Eifer, die gegnerische Meinung eher über den Haufen zu werfen als sie zu verstehen und sie zu würdigen, sich übereilt, sondern er habe mit vollstem Bewufstsein gehandelt. Also mufs ich jetzt die Sache anders beurteilen.

Lipps behauptet zunächst, er brauche den Ausdruck „vorübergehende Schmerzempfindung" (wohlverstanden in Anführungszeichen!) da wo er „nicht citiert": das ist nicht wahr. Einen Ausdruck in Anführungszeichen setzen um die in ihm enthaltene Anschauung zu bekämpfen, heifst ihn „citieren", zumal wenn zu seiner Erläuterung wortgetreue Anführungen eines bestimmten Schriftstellers zu Hilfe genommen werden. Fühlte Lipps nicht selbst wie jämmerlich seine Ausflucht ist, so brauchte er keine weiteren Gründe anzuführen: diese haben erst dann Bedeutung, wenn die erste Ausrede nichts taugt, und das ist freilich sehr gründlich der Fall.

Nach Lipps soll nun diese Anführung bedeuten, dafs er „nicht eigene, sondern eine fremde Anschauungsweise zu erörtern beabsichtigt": eine Erläuterung, die in der Tat dem grofsen Logiker alle Ehre macht! „Eine" fremde Anschauungsweise — wie unschuldig und wie — fein! Aber es handelt sich nicht um „eine" beliebige, fremde Anschauungsweise, „eine" beliebige, die der Autor nur fingiert hätte um durch die Bekämpfung eines zu erwartenden Einwurfes diesem zuvorzukommen: o nein, es handelt sich um die ganz bestimmte fremde Anschauungsweise, die Lipps hinterher mit den Worten des angegriffenen Schriftstellers erklärt und erläutert. Hiernach giebt es nur zwei Möglichkeiten: entweder Lipps hat die von ihm angeführte fremde Anschauungsweise mit den Worten ihres Urhebers angeführt, wie es die Anführungszeichen erwarten lassen, und hat unabsichtlich einen falschen Ausdruck gebraucht: dann ist diese Anwendung der Anführungsform eine Leichfertigkeit, die den Autor schädigt, den Leser irre führt, schliefslich aber auf Lipps selbst zurückfällt, indem sie der Glaubwürdigkeit seiner Referate Eintrag tut; oder Lipps hat die fremde

Anschauungsweise absichtlich falsch angeführt, dann treffen ihn die Folgen, die eine absichtliche Täuschung selbstverständlich nach sich ziehen. Ich erkläre mich für den ersten Fall, Lipps erklärt sich für den zweiten! Da hab' ich nichts weiter hinzuzufügen.

Aber Lipps hat auch seinen guten Grund für dieses Verfahren: die Sprünge werden immer kühner, immer bewunderungswürdiger. Er erklärt jetzt, d. h. nachträglich — in seiner Streitschrift steht davon keine Silbe! —: „ich korrigiere nur einen schiefen psychologischen Terminus“ (L. E. S. 448). Nun liegt die Sache so: entweder er hat mit der Korrektur die Sache richtig gestellt — wozu dann noch die Bekämpfung? oder die Korrektur läfst die Sache falsch — wozu dann die Korrektur des nach seinem Urteile, nicht etwa falschen, sondern „schiefen“ Terminus, und zwar ohne dafs dies rücksichtsvolle Verfahren auch nur aufs leiseste angedeutet wird, wie es Pflicht gewesen wäre? Es ist in der Tat recht bedauerlich für Lipps, dafs diese zarte Rücksicht nun gar schlimme Folgen für ihn hat. Denn er erklärt nun ausdrücklich weiter: „In Wirklichkeit lasse ich Valentin überall genau das sagen, was er sagt“. Da ich nun überall von willkürlicher Schmerzerregung als einem Mittel zur Erweckung einer bestimmten Empfindung spreche, da Lipps überall dafür willkürliche Schmerzempfindung einsetzt oder als vorhanden voraussetzt und demgemäfs seine Bekämpfung führt, und da er nun ausdrücklich erklärt, dafs er mich überall genau das sagen läfst, was ich sage, so folgt hieraus unweigerlich: der Psychologe erklärt hiermit Schmerzerregung und Schmerzempfindung für identische Begriffe, die man willkürlich für einander setzen kann, ohne dafs die Sache geändert wird. Und er begründet diese Berechtigung mit dem wunderbaren Satze: „Von einem Schmerz, der nicht empfunden, sondern nur „erregt“ würde und doch für uns als Schmerz vorhanden wäre, weifs ja die Psychologie bis jetzt nichts“. Wenn Lipps aus sinnlosen Voraussetzungen sinnlose Folgerungen entwickelt, so ist das ein Verfahren, dem ich die Folgerichtigkeit nicht abspreche, und wenn diese interessante Tätigkeit ihm Vergnügen bereitet, so ist das seine Sache; wenn er es aber so tut, dafs es den „Anschein erwecken“ mufs, als ob ich einen solchen Ungedanken ausgesprochen hätte, so mufs ich mit aller Entschiedenheit betonen, dafs er Lipps als alleinigem Eigentümer zukommt: bei mir ist nur von einer absichtlichen Schmerzerregung die Rede, damit Schmerz empfunden wird, also genau das Gegenteil des mir von Lipps Imputierten! Das ist

die Art, wie Lipps mich genau das sagen läfst, was ich sage! Wie begründet mufs nun dem Leser der erbauliche Sermon erscheinen, den mir Lipps über die „Psychologie für den Hausgebrauch“ hält, die ich ihm zufolge mir zurecht gemacht habe: sie unterscheidet sich allerdings recht wesentlich von der Lippsischen Psychologie. Nach meiner „Psychologie für den Hausgebrauch“ zieht die Ersetzung des Ausdrucks „vorübergehende Schmerzerregung“ durch den Ausdruck „vorübergehende Schmerzempfindung“ eine sachliche Änderung nach sich: Schmerzerregung und Schmerzempfindung sind nicht identische Begriffe. Es kann sich vielmehr ereignen und ereignet sich tatsächlich und tagtäglich, dafs die Schmerzerregung aufhört und somit vorübergeht, die durch sie hervorgerufene Schmerzempfindung aber keineswegs mit aufhört und mit vorübergeht, sondern noch lange nachher andauert, eine Tatsache, die, wie auf körperlichem Gebiete, ebenso auf seelischem Gebiete jedermann bekannt ist, nur der Psychologe Lipps scheint nichts davon zu ahnen, da er beide für identisch erklärt! Von welch hochmütiger Selbstverblendung mufs Lipps erfafst sein, um so den einfachsten Tatsachen und Wahrheiten ins Gesicht zu schlagen, nur damit er sagen kann: ich habe absichtlich eine Korrektur gemacht, ich habe nur einen schiefen psychologischen Ausdruck korrigiert, um nur ja nicht einzugestehen, dafs er einen faux pas gemacht hat, der weit weniger schlimm gewesen wäre, als solche Vergewaltigung von Logik und Psychologie. Aber recht behalten mufs er, das ist mehr wert, als eine Erkenntnis gewinnen.

Noch schlimmer wird es, wenn Lipps, der meine ganze „Theorie“ durch diese wohlgemeinte Korrektur von vornherein mifsverstanden hat und der, wenn er auf sie losschlägt, nur den von ihm an ihre Stelle gesetzten Popanz trifft, nun, statt sich durch meine Darlegungen belehren zu lassen, auch bei diesem Punkte zu Behauptungen kommt, die mit den Tatsachen in direktem Widerspruch stehen. Er behauptet (L. E. S. 448): „Auf bekannte psychologische Tatsachen wird von Valentin eine Theorie des tragischen Genusses aufgebaut.“ Das klingt so, als gäbe ich bekannte Tatsachen als etwas Nagelneues, während ich ausdrücklich sage: „Die einfachsten Beispiele bieten die alltäglichen Funktionen des Körpers“ (Kunst, Künstler und Kunstwerke S. 106). Nun denke ich aber garnicht daran, auf „bekannte psychologische Tatsachen eine Theorie des tragischen Genusses“ aufzubauen: bei

mir heifst es (V. T. S. 370) vielmehr ausdrücklich: „Ich glaube durch meine Theorie in der Tat dargetan zu haben, dafs, insoweit im Tragischen die Freude am Leiden, die Freude am Schmerz mitwirkt, der Grund für diese Freude auf psychologischem Boden gesucht werden mufs. Der Punkt, wo er mit dem ästhetischen Elemente sich verbindet, ist scharf bezeichnet. Ich bin aber nicht so einseitig, zu glauben, dafs mit der Erklärung eines Elementes des Tragischen dieses selbst seine Erklärung gefunden hätte". Lipps behauptet, meine Abhandlung gelesen zu haben und zu wissen, was darin steht: wie kommt er dann aber dazu, eine Behauptung wie die oben angeführte in die Welt hinauszuschreiben, die das gerade Gegenteil von dem aussagt, was die Tatsache lehrt? Dieser mein Standpunkt ist auch in der ersten Abhandlung (Kunst, Künstler und Kunstwerke zum Schlusse des Absatzes) klar und deutlich dargelegt: die durch willkürlich erweckte Schmerzerregung herbeigeführte Schmerzempfindung und die durch ihre Wiederentfernung erreichte Befreiung vom Schmerze ist eine rein körperliche Erscheinung, die ihre Analogie in den seelischen Empfindungen hat und diesen gegenüber als die erste und unterste Stufe erscheint: damit die ästhetische Stufe erreicht werde und zwar diejenige, auf der überhaupt vom Tragischen die Rede sein kann, bedarf es eines Prozesses, der dort ausführlich geschildert ist. Bei der zweiten Stufe versteht Lipps auch heute noch nicht, dafs das Nachempfinden des körperlichen Schmerzes des Gemarterten nicht in dessen Psyche, sondern in der Psyche des Marterers, durch die eine Nachempfindung des körperlichen Schmerzes des Gemarterten herbeiführende Vorstellung von diesen körperlichen Schmerzen, vor sich geht; und ebenso versteht er auch heute noch nicht, dafs der Genufs des Marternden vor allen Dingen in diesem Nachempfinden des Schmerzes, in dem „Mitleiden" besteht: erst dieses kann die Spannung erwecken, deren Lösung als Befreiung empfunden wird. Nun aber die ganze Sache so drehen und wenden, als ob schon während des Nachempfindens der Genufs nicht in der Anspannung, sondern in der Aussicht auf Abspannung liege und dafür die geistreiche Bezeichnung der „Eulenspiegelei" erfinden, das ist ein Mafs von Irrtum, das schwer vorauszusetzen ist und mich daher wohl berechtigte, auf Absichtlichkeit in der falschen und wahrheitswidrigen Darstellung meiner Gedanken zu schliefsen, wenn ich geneigt wäre, Lipps auf das in anständigem litterarischen Kampfe ausgeschlossene Gebiet der moralischen Verdächtigungen zu folgen. Mir erklärt sich dieses allerdings ungewöhnliche Mafs von Verblendung

hinreichend aus dem Fanatismus des Unfehlbarkeitsdünkels, der, sobald er das rote Tuch des Widerspruches zu sehen glaubt, sich nicht einmal die Mühe nimmt, genau zuzusehen, was dasteht, sondern wütend darauf losstürmt. Wie in unbefangener Betrachtung meine „Theorie" sich darstellt und zwar so, dafs der Ausgangspunkt seine richtige Stellung als solcher einnimmt, während die weiteren Stufen sich selbständig entwickeln, läfst sich in der musterhaften sachlichen Wiedergabe eben dieser meiner „Theorie" von R. M. Werner in den „Jahresberichten für neuere deutsche Litteraturgeschichte" I, 3, S. 33 f. nachlesen.

7. Psychologie und Ästhetik. In dem rührenden Sermon, in dem Lipps Kraft und Zeit verschwendet um mich Unverbesserlichen dennoch über Wissenschaft, Philosophie und einiges Andere zu belehren, sagt er: „Die Psychologie ist die philosophische Grundwissenschaft; auf ihr bauen sich die anderen Wissenschaften auf. Die Ästhetik insbesondere ist eine philosophische Wissenschaft, weil und in dem Mafse, als sie auf der Psychologie sich aufbaut". Da nun aber eine Psychologie ohne Physiologie nicht denkbar ist, so hätte Lipps nur ruhig die Physiologie als Grundwissenschaft erklären sollen. Von ihr auszugehen ist nun merkwürdigerweise gerade die Eigentümlichkeit der mir von Lipps vorgeworfenen „fertigen Theorie", was nach Lipps höchst verderblich ist — auf ein Paar Widersprüche mehr oder weniger kommt es nicht an. Nun ist obendrein der Lippsische Satz zwar mit der dem Autor eigenen Grandezza ausgesprochen: allein das hindert nicht, dafs ihm keine Gedankengröfse innewohnt. „Auf der Psychologie" — auf welcher? Ist die Psychologie eine so zweifellose, in ihren Ausgangspunkten, in ihrer Behandlung, in ihren Resultaten etwas so Feststehendes, etwas so allgemein Anerkanntes, dafs man ohne weiteres von „der" Psychologie reden darf? Oder ist hier die Lippsische gemeint, die natürlich die einzig wahre ist? Oder soll die moderne Experimentalpsychologie als die einzige gelten, die existiert, und als die allein wahre? Nach meiner Überzeugung hat die Experimentalpsychologie für grundlegende Fragen der Ästhetik noch kein entscheidendes Ergebnis gezeitigt, und sie kann es auch gar nicht, weil diese Grundfragen auf einem anderen Gebiete der Psychologie liegen als auf den dem physischen Experimente zugänglichen. Die echte „naturwissenschaftliche" Methode besteht aber nicht darin die „Kunst einen Augenblick mit dem Organismus der Pflanze oder des Tieres

zu vergleichen", und die aus diesem Vergleich gezogene Folgerung: „Dann könnte die Ästhetik auch bezeichnet werden als eine Art vergleichender Anatomie und Physiologie der Kunst, aus der das gemeinsame Gesetz ihres Organismus wie die Gesetzmäfsigkeit seiner Differenzierung deutlich werden soll" (Ankündigung der „Beiträge zur Ästhetik") ist falsch, wie jede Folgerung, die sich nur auf einen Vergleich gründet. Ein solches Verfahren ist trotz aller hohen Worte kein wissenschaftliches, und mag es sich noch so sehr auf der Experimentalpsychologie aufbauen. Ästhetik aber hat als Wissenschaft längst vor dieser modernen Gestaltung eines Zweiges der Psychologie bestanden: nicht nur Aristoteles, auch Lessing, Goethe, Schiller haben Grofses auf diesem Gebiete geleistet, ohne dafs ihre Ästhetik sich im Lippsischen Sinne „auf der Psychologie" aufgebaut hätte. Der moderne Ästhetiker wird natürlich die moderne Forschung zu nutzen haben, aber nicht nur die Experimentalpsychologie, auch nicht nur die Lippsische Psychologie, sondern recht vieles Andere auch, und nicht das Geringste davon ist die praktische Kenntnis der Kunstwerke und des Entwickelungsganges der Kunst auf ihren verschiedenen Gebieten. Darüber läfst sich mit noch so grofs klingenden Worten nicht wegkommen, deren Hohlheit besonders durch das Bestreben klar wird sich selbst als den alleinigen glücklichen Besitzer des Geheimnisses betrachten zu dürfen. Auch beim Aburteilen auf diesem Gebiete wäre Lipps Bescheidenheit anzuraten: mein Wissen von den Dingen und meine Fähigkeit zu urteilen ändert sich nicht so rasch wie sein Urteil darüber vor meinem Widerspruch gegen seine Theorie und nachher: am allerwenigsten aber steht es und fällt es mit seinem Windfahnenurteil.

8. Subjektiv und Objektiv. Lipps (S. 41) spricht von der „Freude am Gruseligen u. s. w.: sie ist uns allen natürlich . . . ihr Wert erhöht sich, wenn u. s. w." Ist der Wert dieser von Lipps geschilderten Freude ein Wert „an sich betrachtet", oder existiert er nur für den, der sie empfindet? Ist das letztere der Fall, so gebraucht Lipps hier den Begriff „Wert" im subjektiven Sinn, wie ich behauptet habe und wie er es leugnet (L. E. 446). Ebd. L. S. S. 42 heifst es: „Richards III. frevelhafter Trotz besitzt . . . . Wert, ästhetischen und . . . sittlichen" — hiernach hat der Trotz Wert an sich, aber nicht insofern er auf jemanden wirkt. Ist dies der Fall, so gebraucht Lipps den Begriff „Wert" hier im objektiven Sinn, d. h. nicht so, dafs, wenn ich sage, diese Sache, der Trotz, hat

Wert, „ich ihr Verhältnis zu mir oder irgend einem anderen sie in Bezug auf sich abschätzenden Subjekte“ ausdrücke (V. T. S. 354). Dem gegenüber erklärt Lipps jetzt, dafs „diese Werte zwar objektive Giltigkeit haben können, darum aber doch so subjektiv sind wie alle Werte“ (L. E. S. 446) — was sind sie denn nun, subjektiv oder objektiv? Er sagt von „Richards III. Trotz und Energie, dafs sie Wert haben, nämlich an sich betrachtet“ — ist das nicht objektiver Wert? Er fügt aber hinzu: „sie haben Wert, nicht für Niemanden [trotzdem sie solchen haben, „an sich betrachtet“!], sondern für uns, die wir uns diese Charaktereigenschaft vergegenwärtigen“: also subjektiven Wert! Wer „spielt“ denn hier mit „Begriffen, die man nicht beherrscht“? Und ein solcher geschraubter Begriff, der subjektiv und nicht subjektiv, objektiv und nicht objektiv ist, soll Grundlage einer Theorie der Tragödie sein? Das wird freilich durch meinen einfachen Satz: „einen „objektiven“ Wert giebt es nicht“ (V. T. S. 354) aufgehoben. Das soll aber nicht sein, denn Lipps mufs überall recht haben, und so werden die Begriffe gedreht und gedreht, bis sie Fisch und Fleisch zugleich sind. Das hat für Lipps keine Schwierigkeit. Weifs er doch nicht nur, was ich sage, sondern sogar, was ich eigentlich sagen wollte! Um etwas, was er nicht versteht und nicht verstehen darf, wenn er recht behalten will, „schief ausgedrückt“ zu finden, erhebt er sich zu dem Satze, dafs „Valentin hier gar nicht von der Freude, sondern nur von ihrem Gegenstande kann reden wollen“ (L. E. S. 445). Ich danke auch für diese wohlwollende Korrektur: ich habe genau von dem geredet, wovon ich reden wollte: von der Freude, die wir empfinden, wenn etwas für uns Wert hat! Lipps täte besser, sich an das zu halten, was ich wirklich gesagt habe.

9. Objektives Urteil. Von der gänzlichen Unfähigkeit von Lipps in seinem Zorne objektiv zu urteilen, die jede seiner Behauptungen dartut, noch ein drastisches Beispiel. Unter einer Fülle von nebenbei, natürlich nur als Behauptung und stets mit wohlweislicher Unterlassung der Stellenangabe, vorgebrachter Anklagen steht auch die von „Valentins sonderbarem Mifsverständnis des Satzes, das Kunstwerk sei eine Welt für sich, als hätte ich damit dem Kunstwerk jede Wirkung auf uns absprechen wollen“ (L. E. S. 452). Jeder, der das liest, mufs glauben, ich hätte diese sinnlose Behauptung ausgesprochen und natürlich mit eben diesen Worten. Und jeder wird sich fragen: das will ein Ästhetiker sein? Wozu denn die Kunst überhaupt, wenn ihren

Werken „jede Wirkung auf uns“ abgesprochen wird, wozu eine Ästhetik, die sich ja auch gerade mit diesen Wirkungen auf uns zu beschäftigen hat? Ich nehme es niemandem übel, dafs er, wenn er mich nur durch Lipps kennt und dessen Autorität bisher für glaubwürdig gehalten und hochgeschätzt hat, meinen Namen in die Hölle wirft und meine Arbeiten dazu. Wohl aber nehme ich es Lipps übel, dafs er es sich nicht übel nimmt, so leichtfertig Dinge niederzuschreiben, die solche Wirkung haben müssen, so lange die Glaubwürdigkeit des Schreibenden nicht in ihrem „Werte“ erkannt ist.

Es handelt sich gar nicht darum, ob „dem Kunstwerk jede Wirkung auf uns“ abzusprechen ist, wie Lipps behauptet, als hätte ich das als seine Meinung aufgestellt, sondern darum, ob der von ihm statuierte Genufs in der „Macht des Guten in einer Persönlichkeit“, dieser „denkbar tiefste und reinste Eindruck“ „von dem Werte dieses Guten“ blofs Genufs, Eindruck bleibt oder aber eine Wirkung ausübt: nach meiner Auffassung kann der Eindruck, den ein Kunstwerk macht, nicht ohne Wirkung bleiben und zwar kann er, wenn „es sich bei dem Gegenstande des ästhetischen Genusses um eine ethische Macht handelt, nur auf dem ethischen Gebiete hervortreten“ (V. T. S. 381). Wenn Lipps mit seiner Behauptung recht hätte, so hätte ich den „Eindruck“ des Kunstwerkes überhaupt ableugnen müssen: das tue ich nicht nur nicht, sondern ich behaupte, dafs er weiter geht als Lipps zugestehen will, und das stempelt Lipps zu dem oben wörtlich angeführten Vorwurf um, ich behauptete, dafs er dem Kunstwerk jede Wirkung absprechen wolle! Da darf man allerdings zweifeln, ob Lipps in seinem Zorne, dafs ein anderer andere Ansichten hat, überhaupt imstande war zu lesen was dasteht. Lipps leugnet jede ethische und jede praktische Wirkung, während ich solche als vorhanden behaupte und beweise: das ist der einzige Kern der Sache. Dafs Lipps diese Wirkungen leugnet, sagt er deutlich genug: in seiner Streitschrift sagt er, an die Besprechung eines Bildes anknüpfend, aber um durch dies Beispiel die Stellung des Kunstwerkes überhaupt klar zu legen: „Es besteht eine absolute Kluft zwischen beiden Welten, die jeden Weg zwischen ihnen und jede Wechselwirkung völlig ausschliefst“ (S. 27). „Das Kunstwerk, so sahen wir, repräsentiert eine Welt für sich und nichts geht uns bei seiner Betrachtung an und kann für seine Beurteilung in Betracht kommen, was nicht eben dieser Welt angehört. Dabei mufs es bleiben, mag nun das Nichtdazugehörige Staat, Volk, Welt, Weltgeschichte, Weltordnung oder sonst wie

heifsen“ (S. 25). Einen tolleren Grundsatz für die Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken kann es für den nicht geben, der weifs, dafs bei Betrachtung und Beurteilung eines Kunstwerkes nichts wichtiger als dessen Stellung in der geschichtlichen Entwickelung ist. Lipps will von dieser nichts wissen und weifs von ihr auch nichts: das ist auch ein Standpunkt, und wer ihn teilen will, mag es tun. Dafs ich mit meiner Darlegung der verschiedenen Stellung, die die Kunst in der Kulturentwickelung einnimmt, diesem Fanatismus gegenüber — „und dabei mufs es bleiben“ -- kein Gehör und kein Verständnis finde, ist begreiflich. Folgt aber daraus für Lipps das Recht mich mit mafslosen Schmähungen und mit wahrheitswidrigen Behauptungen zu überschütten? Oder täte er das nicht? Er weise mir doch einmal nach, wo ich behauptet habe, dafs er überhaupt jede Wirkung des Kunstwerkes auf uns habe absprechen wollen! Ist die Darlegung, die Wirkung, die er dem Kunstwerk zuschreibt, sei zu eng und zu einseitig, dasselbe wie die Behauptung, er spreche dem Kunstwerke überhaupt jede Wirkung auf uns ab? Oder ist das zu schwer für einen Philosophen?

So viel von einigen Hauptpunkten. Dafs ich auch in Nebenpunkten Lippsens Streitschrift besser kenne als er selbst, beweise Folgendes. Lipps hält mir in seinem väterlichen Sermon über die Psychologie für den Hausgebrauch vor, es sei nicht wohlgetan „mit einem Anflug von Ironie von dem „Philosophen“ zu sprechen“. Bei Lipps S. S. 2 steht: „eine Lebensauffassung, wie sie der „Philosoph“ aus der Betrachtung der Wirklichkeit gewonnen oder in seinen Mufsestunden erträumt hat“: wer spricht denn hier von dem Philosophen „mit einem Anflug von Ironie“? Mir aber scheint es „nicht wohlgetan“, anderen das verwehren zu wollen, was man sich selbst erlaubt. Wie berechtigt ich aber dazu war und jetzt noch mehr als früher bin, beweisen nicht nur die ursprünglichen Ausführungen, sondern noch mehr die für einen „Philosophen“ recht bedenklichen Rechtfertigungsversuche, wie ich sie eben charakterisiert habe. Wo es aber für den „Philosophen“ gar zu bedenklich steht, so dafs es ihm selbst schwül dabei wird, da hat er gar ein harmloses Späfschen gemacht! Lipps sagt (S. S. 13) von Laokoon: „Wiefern aber leidet der Laokoon des plastischen Bildwerkes zur Strafe für eine Schuld? Wo ist da die poetische, oder wie es hier wohl heifsen müfste, „plastische Gerechtigkeit“? Das „wie es hier heifsen müfste“, das dort eine mit vollem Ernst gemachte Selbstkorrektur ist, dazu bestimmt zu zeigen, wie

töricht die Annahme einer im plastischen Kunstwerk ausgesprochenen poetischen Gerechtigkeit sei, ist jetzt auf einmal wie „der Leser meiner Schrift weifs“ „eine gelegentlich hingeworfene harmlose Bemerkung, durch die gar nichts bewiesen werden soll“! (L. E. S. 443). Ich bedaure Lipps ernst genommen zu haben: hätte ich gewufst, dafs er eine Streitschrift schreibt, in der er gelegentlich harmlose Bemerkungen hinwirft, durch die gar nichts bewiesen werden soll, so hätte ich mich überhaupt um die Schrift nicht gekümmert. Aber auch in einer harmlosen Bemerkung mufs es der Philosoph an Logik nicht fehlen lassen, so wenig wie in der Erwiderung an der Freude an der Wahrheit. Ich schreibe nicht den „unbewiesenen Einfall“ hin, „dafs poetische Gerechtigkeit diejenige Gerechtigkeit bezeichne, die in der Kunst als einer poetischen Schöpfung überhaupt hervortritt“, sondern ich sage (V. T. S. 337): „der Ausdruck „poetische“ Gerechtigkeit soll doch nicht eine solche bezeichnen, die ausschliefslich in Kunstwerken, die sich der Sprache bedienen, erscheint, sondern die in der Kunst als einer poetischen Schöpfung überhaupt hervortritt“. Die entscheidende Behauptung unterdrückt Lipps: sein logischer Fehler ist der, dafs er poetisch und plastisch einander gegenüber stellt, während poetisch nicht nur für sprachliche Kunstschöpfungen gebraucht wird. So wendet er poetisch in dem Ausdruck „poetische Gerechtigkeit“ für eine in irgend einem kunstgeschaffenen Werke vorhandene Gerechtigkeit an und setzt es zugleich, als ob es nur von einem sprachlichen Kunstwerk gebraucht werden könnte, der „plastischen“ Gerechtigkeit gegenüber. Jetzt aber ignoriert er diesen Zwiesinn, den ich als unlogisch und daher auch als unphilosophisch bezeichnet habe und noch so betrachte, und wirft mir das grofse Wort zur Widerlegung entgegen: „Kunst und poetische Schöpfung, das waren nie identische Begriffe“ (L. E. S. 443). Das habe ich nie behauptet, wohl aber behaupte ich, dafs jedes Kunstwerk eine poetische Schöpfung genannt werden kann.

So widerlegt Lipps, und so könnte ich Behauptung für Behauptung nachweisen, wie es sich mit seiner Wiedergabe der Tatsachen verhält. Doch mag es genug sein — Selbstüberschätzung ist nicht zu belehren, und die Unfehlbarkeit braucht nichts zu lernen. Nur mufs sie sich dann auch ehrlich als solche geben und keine Redensarten machen wie Lipps (E. S. 447), wenn er sagt, dafs ich den „Hauptvertreter“ des „philosophischen Litteratentums“ „einmal, wie es scheint, anerkennend erwähne“: bei mir steht deutlich geschrieben, wie ich es

meine: die Gründe für die selbständige Behandlung der Ästhetik „entwickelt Max Schneidewin sehr schön" — wozu hier das „wie es scheint"? Habe ich nicht deutlich genug gesprochen? Hätte ich sagen sollen: Schneidewin giebt hier in wenigen Worten das Verhältnis deutlicher als Lipps mit sehr viel mehr Worten? Hätte Lipps verstanden sich so klar auszudrücken, die Sachlage ihren wirklichen Gründen nach so deutlich darzulegen wie es Schneidewin tut, so hätte es meines Zitates nicht bedurft. Und nun soll der unbequeme Autor dadurch beseitigt werden, dafs ihn Lipps ins „philosophische Litteratentum" verweist? Das hat nun Schneidewin davon, dafs er es wagt, die Bedeutung zweier Philosophen hervorzuheben, die beide keinen Lehrstuhl der Philosophie besessen haben! Nun, er wird es machen, wie ich, er wird sich über das Urteil von Lipps zu trösten wissen.

Und das Ergebnis? Es ist nichts Geringeres, als ein Bannspruch, den der unfehlbare Papst der Ästhetik gegen mich armen ästhetischen Ketzer schleudert: „Valentin fehlt der Grundbegriff der Ästhetik, nämlich der Begriff der ästhetischen Anschauung"! (L. E. S. 451.) „Valentin entpuppt sich hier als der rückhaltloseste Vertreter jener Reflexionsästhetik, von der ich in meiner Schrift meinte, dafs ihr auch noch nicht dafs Abc vom Wesen der Kunst und der ästhetischen Anschauung aufgegangen sei" (ebd. S. 457). Dies steht nun zwar in direktem Widerspruch mit dem Urteile seines Mitherausgebers der „Beiträge zur Ästhetik", R. M. Werners, der mich unter die Forscher auf dem Gebiete der induktiven Ästhetik einreiht (vgl. Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte I, 3, S. 30). Das hat aber nichts zu sagen: sobald der Papst ex cathedra spricht, ist er unfehlbar. Leider bin ich aber auch hier Protestant, und was der mit einer Bannbulle machen soll, das hat ihm ein gröfserer Protestant bereits vorgemacht. So kann ich auch leider einen Widerruf nicht leisten: Lippsens Flucht hinter den Vorwurf, ihn überall da „nicht verstanden" zu haben, wo er zu einer sachlichen Auseinandersetzung auf dem Plane hätte sein müssen, kann mir doch keine Veranlassung sein zu widerrufen: ich habe nichts nicht verstanden, und meine Darlegungen verlieren durch sein Poltern ihre Kraft in keiner Weise. Ich kann daher auch mit den mir gnädigst zugestandenen Milderungsgründen nichts anfangen: zur Gedächtnisschwäche bin ich noch nicht alt genug, zu dem Wunsche mir kritische Lorbeeren an seiner Schrift zu verdienen, nicht mehr jung genug. Nur einen Punkt habe ich wirklich zu widerrufen, die Hoffnung, dafs

meine und seine Wege sich doch noch zusammenfinden würden. Diese Hoffnung beruhte auf der Annahme, dafs es Lipps als Mann der Wissenschaft auf Erkenntnis der Wahrheit ankäme: das war ein Irrtum. Seine Erwiderung hat mich belehrt, dafs er fertig ist: er braucht und kann nichts mehr lernen: er ist unfehlbar, und so kommt es ihm nur noch darauf an recht zu behalten, koste es was es wolle. Damit tritt er für mich aus der Diskussion heraus, die man nur mit solchen haben kann, die, wie man selbst, noch nicht unfehlbar geworden sind. So werden allerdings unsere Wege auseinandergehn, und wenn sie sich nicht mehr treffen, so werde ich mich zu trösten wissen: ich meinerseits werde stets für das eintreten, was ich für wahr halte, und das bekämpfen, was ich für falsch halten mufs, welche Namen, welche Autorität es auch für sich anzuführen vermag, sogar wenn diese Autorität Lipps selbst wäre: es handelt sich in der Wissenschaft nicht um die Person, es handelt sich um die Sache.

Frankfurt a. M.

# Die Charaktere
# in Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen".

Von

Hubert Roetteken.

Die Lektüre des Tieckschen Romans ist für den heutigen Leser ganz und gar kein Hochgenufs, und auch damals lauteten die Urteile ja keineswegs durchaus günstig. Aber die Dichtung nimmt eine so wichtige Stellung ein in der Litteraturentwicklung der damaligen Zeit, dafs man immer wieder zu ihr zurückkehrt. Vieles vortreffliche ist schon über das Buch gesagt worden, auch speziell über die darin auftretenden Personen; trotzdem scheint es mir, dafs ihr Seelenleben noch eine möglichst umfassende Behandlung verdient. Denn dieses Seelenleben ist an sich äufserst interessant, und manche Eigentümlichkeiten, die sich hier finden, kehren auch in anderen romantischen Dichtungen wieder und sind mitbestimmend für deren Eindruck.

Es sollen indessen nicht alle Personen des Romans behandelt werden. Dürer, Lukas von Leyden und einige Nebenpersonen können wohl übergangen werden; vor allem handelt es sich um den Helden selbst. Ich beginne mit dem Gefühlsleben und betrachte zunächst, um eine sichere Grundlage zu gewinnen, die Ursachen, durch welche bei Sternbald Gefühle ausgelöst werden.

Seine leicht empfängliche Seele wird schon durch den blofsen Wechsel der Tageszeit lebhaft berührt, wobei sich Änderungen des Gemeingefühls mit dem Eindruck der Morgen- oder Abendlandschaft vereinigen. Wie wichtig diese Einwirkungen sind, setzt Tieck in einer seiner Parabasen auseinander, 129*): Der frische Morgen giebt dem Künstler Stärkung und in den Strahlen des Frührots regnet Begeiste-

*) Die Citate geben die Seitenzahl von Minors Ausgabe in Kürschners Deutscher Nationallitteratur Band 145.

rung auf ihn herab. Der Abend löst und schmelzt seine Gefühle, er weckt Ahnungen und unerklärliche Wünsche in ihm auf, er fühlt dann näher, dafs jenseits dieses Lebens ein anderes kunstreicheres liege und sein inwendiger Genius schlägt oft ungeduldig mit den Flügeln. . . Diesen Angaben entsprechend sind die Wirkungen, die wir beobachten können. Am Morgen nach erquickendem Schlummer wird er geweckt durch das Girren der Tauben und die Sonne scheint durch einige Lindenbäume in sein Zimmer: da schlägt sein Herz höher, alle seine Pläne werden lebendiger in ihm, alle Gefühle seiner Brust klingen geläuterter. Beim Weiterwandern durch offene Landschaft mit Gebüschen und Wiesen, die vom Morgen betaut sind, bei Duft und Vogelsang ist ihm so wohl, wie fast noch nie, 128. Häufiger wird die Wirkung des Abends angegeben. Franz selbst schreibt einmal an seinen in Nürnberg zurückgebliebenen Freund Sebastian von der süfsen Frömmigkeit, die unter alten Eichen beim Schein der Abendsonne wenn Heimchen zwitschern und Feldtauben girren auf Sebastian und also wohl auch auf ihn selbst herniederkomme, 133. Am Abend vor dem eben geschilderten Morgen wird er schwermütig gestimmt, er fühlt sich einsam in der weiten Welt, ohne Kraft, ohne Hilfe in sich selber, und die dunkelgewordenen Bäume, die Schatten auf den Feldern, die rauchenden Dächer eines kleinen Dorfes, die allmählich hervortretenden Sterne, alles rührt ihn innig, bewegt ihn zu einem wehmütigen Mitleiden mit sich selber. Für die düstere Farbe, welche sein Gefühl in diesem Falle annimmt, kommt in Betracht, dafs es der Abend seines ersten Wandertages ist, also der Abschiedschmerz wohl noch nachwirkt; jedenfalls aber war dieser Schmerz am hellen Mittag bereits vollkommen überwunden. Bei einer anderen Gelegenheit wird seine Empfindung sanfter und schöner als es Abend geworden ist und der rote Schimmer bebend an den Gebüschen hängt, 155. Einmal stellt sich auch jenes Gefühl der Sehnsucht ein, von dem Tieck spricht, allerdings in einer durch anderes stark vorbereiteten Gemütslage: Franz hat am Tage viel an seine ferne Geliebte gedacht, er ist dann Abends in eine fremde Stadt gekommen, wo er es „seltsam" empfunden hat, unter so vielen ihm ganz unbekannten Menschen zu sein; endlich schlaflos in seinem Bette liegend, blickt er mit sehnsüchtigen Augen zum Monde empor, der dem Fenster gerade gegenüber steht, und eine innerliche Stimme seiner Brust ruft ihm zu, dafs dort oben die Heimat aller unserer Wünsche sei, 177. Auch das phantasieaufregende

Grausen der Nacht lernt der Held im letzten Teile des Romans kennen, 367.

Gelegentlich kombiniert sich der Eindruck des Abends mit dem eines idyllischen Menschentreibens. Am Abend seines zweiten Wandertages kehrt er bei einem Bauern ein; das Abendrot glänzt im Grase und funkelt durch die Scheiben, die Kinder spielen, die Hauskatze schmeichelt sich vertraulich an ihn, und er fühlt sich so wohl und glücklich, in der kleinen beengten Stube so selig und frei, dafs er sich kaum seiner vorigen trüben Stunden erinnern kann, ja dafs er glaubt, er könne nie wieder betrübt werden. Später singen die Heimchen und eine Nachtigall schlägt, und Franz empfindet tief das Glück einer stillen Häuslichkeit. Dann kommt ein eisgrauer Nachbar und erzählt die Geschichte von der heiligen Genoveva und vom heiligen Laurentius. Alle sind in tiefer Andacht verloren und Franz ist überaus gerührt. Einen ähnlichen Eindruck wie hier erhält er in einer Köhlerhütte am Abend vor jener Nacht, in der ihn das Grauen packt. Das Abendrot u. s. w. spielt hier keine Rolle, aber die entsprechende friedliche Stimmung ist da: Franz fühlt wieder die ruhigen, frommen Empfindungen, die ihn schon so oft beglückt haben.

In anderen Fällen, wo die Natur Sternbalds Gefühlsleben erregt, scheint die Tageszeit nicht in Betracht zu kommen. Eigentlich grofsartige Scenen sehen wir nicht wirken. Franz fährt allerdings zu Schiff von Leyden über Rotterdam nach Antwerpen, aber Tieck berichtet nur von den Menschen, die er dabei kennen lernte, nichts über den Eindruck des Meeres. Ebenso mufs Sternbald über die Alpen gekommen sein, aber diesen ganzen Teil seiner Reise erzählt Tieck uns nicht. Fast alle Naturscenen, deren Wirkung wir beobachten können, haben einen sanften friedlichen Charakter: angenehmer Garten mit Rasenbank, Gesträuchen und Bäumen 136, Feld mit Teich, in dem sich Bäume und blauer Himmel mit Wolken spiegeln 146, Blick auf die Stadt Leyden, wobei er unter einem rauschenden Baume ruht 174, Rheinufer, Berge, Krümmungen des Gewässers 258, Frühlingslandschaft mit grünen Wäldern, Feldern und Bergen, mit blühenden Obstbäumen und blauem Himmel 259, Waldesschatten mit durchschimmernder Sonne, erquickender Luft, singenden Vögeln 272, Bad im Walde 315, anmutiges Thal mit weidenden Herden und Schalmeiklang 344, Abendlandschaft mit mannigfachen Lichteffekten 362. Stets ist die Wirkung auf Franz eine angenehme: in dem zuerst erwähnten Garten ist es ihm, als ob Bäume und Büsche ihn trösteten und seine Brust wird

freier, in anderen Fällen geniefst er mit Vergnügen oder Ergötzen den Anblick, oder er ist entzückt, das Herz wird ihm grofs und er fühlt sich wie neugeboren, von Himmel und Erde mit Liebe magnetisch angezogen, oder sein Gemüt wird heiter und mutig und ähnliches.

Der Baum vor der Stadt Leyden rauscht und lispelt über ihm, als ob er ihm Trost zusprechen möchte, als ob er ihm dunkle Prophezeiungen von der Zukunft sagen wollte. Aufmerksam hört Franz hin als wenn er die Poesie verstände, und Tieck bemerkt dazu: die Natur rede uns mit ihren Klängen zwar in einer fremden Sprache an, aber wir fühlten doch die Bedeutsamkeit ihrer Worte. Dieses Bedeutsame im Natureindruck wird noch bei einer anderen Gelegenheit betont, wo freilich Franz durch allerlei sonstige Einflüsse stark vorbereitet ist, 160. Er hat ein religiöses Bild fertiggestellt, hängt es am Sonntag Vormittag in der Kirche auf, die Glocken läuten, und Franz geht auf einer Wiese hinter dem Kirchhof auf und ab, wobei stillentzückende Gedanken seinen Geist regieren. Wenn er nach dem Walde sieht, empfindet er eine seltsame Beklemmung, in manchen Augenblicken glaubt er, dafs dieser Tag für ihn sehr merkwürdig sein würde, und es ist nicht mehr sein Bild, das ihn beschäftigt, sondern etwas fremdes, das er selbst nicht kennt. Wie die Sache erzählt ist, möchte man dieses ahnungsvolle Gefühl ohne weiteres als eine Folge seiner durch das Aufhängen des Bildes hoch gespannten Stimmung erklären, aber Tieck in der Parabase weist ausdrücklich auf die Wichtigkeit der Natureindrücke hin: So ist die Seele des Künstlers oft von wunderlichen Träumen befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung oder ein Wink in die Zukunft. . . . In jenen beklemmten Zuständen des Künstlers liegt oft der Wink auf eine neue niebetretene Bahn, wenn er mit seinem Geiste dem Liede folgt, das aus ungekannter Ferne herübertönt. — Die Ahnung trifft übrigens ein, Franz sieht an diesem Tage seine Geliebte wieder.

Nur ein einziges Mal haben wir eine Naturscene, die wenigstens einer gewissen Grofsartigkeit nicht entbehrt; es mufs wohl in den Vogesen oder im Schwarzwalde sein. Franz steigt in „einigen Stunden“ auf einen höheren Gipfel des Gebirges und plötzlich öffnet sich eine weite, übrigens liebliche Aussicht: da glaubt er vor dem plötzlichen Anblick der weiten unendlich mannigfaltigen Natur zu vergehen, es ist als ob sie zu ihm hinaufspräche und er breitet die Arme aus als wenn er etwas unsichtbares an sein ungeduldiges Herz drücken wollte,

als möchte er nun erfassen und festhalten, wonach ihn die Sehnsucht so lange gedrängt. Er fühlt sich wie festgezaubert, setzt sich nieder und ergiefst seine Gefühle in längerem begeistertem Monolog: er empfinde hier das Wehen des Weltgeistes, hier wandle sichtbar die Religion etc. Ungern verläfst er dann den Ort seiner Begeisterung, so ungern „als wenn er das Leben verliefse"; und der einsame Schatten des Waldes, den er wieder betritt, erregt ihm eine seltsame Empfindung, beklemmt und ängstigt seine Brust. —

Die Kunst übt natürlich stets eine grofse Wirkung auf Franz aus. Was die Musik anlangt, so erteilt er unter den einzelnen Instrumenten dem Waldhorn bekanntlich den Preis. Es war das auch Tiecks Lieblingsinstrument, und er hat diese eigene Vorliebe wohl auf seinen Helden übertragen; aber freilich kommt bei Franz auch noch ein starker associativer Faktor in Betracht, da die Kinderbegegnung mit seiner Geliebten unter Waldhornklängen sich vollzog. So beklagt er sich denn einmal, 287: müssen mich diese Töne durch mein ganzes Leben verfolgen? Wenn ich einmal zufrieden und mit mir zur Ruhe bin, dann dringen sie wie eine feindliche Schar in mein innerstes Gemüt und wecken die kranken Kinder, Erinnerung und unbekannte Sehnsucht wieder auf. Dann drängt es mir im Herzen, als wenn ich wie auf Flügeln hinüberfliegen sollte, höher über die Wolken hinaus. . . Es ist bei dieser Gelegenheit übrigens Abend mit Mondschein, brausendem Strom, klappernder Mühle etc. und das mag Franz wohl besonders empfänglich stimmen; aber der entscheidende Erreger seines Gefühls ist doch das Waldhorn. Die unbekannte Sehnsucht indessen, von der er hier spricht, wird ihm nicht nur durch dieses eine Instrument erregt, sondern überhaupt jede Musik kann diese Wirkung auf ihn haben. Immer fühlt er, wie er Florestan gegenüber behauptet (259), wie Musik die Seele erhebt und die jauchzenden Klänge wie Engel alle irdischen Begierden fern halten. Auch die Gesänge, die den Fufs mit lebendiger Kraft zum Tanze ermuntern, giefsen eine schmachtende Sehnsucht, eine unbekannte Wehmut in das Gemüt; der Jüngling und das Mädchen mischen sich dann wohl in den Reigen, aber sie suchen mit den Gedanken jenseits des Tanzes einen anderen geistigeren Genufs. Durch Musik fühlt sich Franz zur Ausübung seiner Kunst gestimmt und es scheint ihm, als sei seine Hand dann sicherer und geläufiger, 289; vergl. auch 373.

In Verbindung mit der Malerei treffen wir das Orgelspiel, wie Franz in einer Klosterkirche ein Bild der heiligen Genoveva mit

ihrem Sohn und ihren Tieren in der Wildnis restauriert, 378. Die Töne der Orgel haben den Erfolg, ihn für den Eindruck des Gemäldes empfänglicher zu machen: er fühlt sich dann selbst in schauerliche Einsamkeit versetzt, er hat Mitleid mit der Geschichte, die er darstellt, die Tiere rühren ihn innig. Ähnlich geht es ihm beim Gottesdienst an jenem Sonntagmorgen, an dem er sein Bild in der Kirche aufgehängt hat: die Orgel klingt, der Gesang ertönt, Franz sieht nach dem Bilde und die Figuren scheinen nicht mehr die seinigen: er empfindet eine Ehrfurcht, einen andächtigen Schauer vor seinem eigenen Werke, die Gestalten scheinen sich bei den Orgeltönen zu bewegen und mit zu singen und er fühlt eine unaussprechliche Wonne bei dem Gedanken ein Christ zu sein. Auch die ganze Umgebung, die Bäume auf dem Kirchhof beleben sich, und Franz fühlt sich mit unaussprechlicher Seligkeit, mit erhabener Entzückung erfüllt: er gesteht es sich deutlich, dafs die Andacht der höchste und reinste Kunstgenufs ist, Tränen fliefsen aus seinen Augen und er ist mit allem zufrieden.

Am engsten mit dem Kern seines Wesens ist natürlich seine eigene Kunst, die Malerei verbunden. Zu ihr zieht ihn ein unwiderstehlicher Drang, unaufhörlich treibt es seinen Geist, alles in der Welt spricht nur von der Malerei zu ihm, 180, und dafs alle seine Erlebnisse doch schliefslich seiner Kunst zu gute kommen, ist ihm ein tröstlicher Gedanke, 257. Der Kunst selbst und dem Gegenstande, den er darzustellen unternimmt, widmet er eine wahre Anbetung, die ihm den Mut zur Ausführung raubt. Vor herrlichen Gemälden ergreifen ihn Entzückungen, 180, und Michelangelos jüngstes Gericht schaut er mit demütigen Augen an, 403; aber auch die Bilder älterer Maler mag er nicht tadeln, wie das sonst wohl junge Künstler tun, sondern er hat oft eine fromme Ehrfurcht vor den treuherzigen Vorfahren, 171, und das namenlose, in manchen Figuren ganz erloschene Kirchenbild, welches er durch sein eigenes ersetzt, betrachtet er mit vieler Rührung, 159.

Eigentümlich wirken die Bilder eines alten einsam im Gebirge wohnenden Malers. Es sind meistens Köpfe; aus den Augen mancher spricht eine Heiterkeit, die man wohl hätte grausam nennen können, andere sind seltsamlich entzückt und erschrecken durch ihre furchtbare Miene. Diesem seltsam fremdartigen gegenüber fühlt Franz sich wieder unbeschreiblich einsam, ein Gefühl, das noch gesteigert wird, wenn er aus dem kleinen Fenster auf die weitentfernte Ebene hinausblickt, 298.

Rom, die Kunststadt, nach der er sich schon immer gesehnt, weckt seine Begeisterung, 399. —

Schon oben habe ich Fälle erwähnt, in denen sich der Eindruck des Abends mit dem eines idyllischen Menschentreibens kombiniert. Der Eindruck der Tageszeit tritt zurück bei anderen idyllischen Scenen. Einmal sind Franz und andere Nachts zu einem Einsiedler gekommen, der sie freundlich aufnimmt; Franz legt sich mit seinen Genossen zur Ruhe, nur einer unterhält sich weiter mit dem Einsiedler: Sternbald hörte im Schlummer die beiden sprechen, dann zuweilen das Glöcklein klingen, den Gesang des Alten, und es dünkte ihm unter seinen Träumen alles höchst wunderbar, 322. In der Wohnung des einsiedlerischen Malers, die auch in Abwesenheit des Hausherrn offen steht, als wär es in uralter Zeit, wo noch kein Frevler des andern Gut betastet hat, da betrachtet Franz das dürftige Gerät und mit vieler Rührung eine alte Laute, auf der eine Saite fehlt.

Die Fähigkeit, sich in lebhaftem Gewühl ihm fremder Menschen wohlzufühlen, erringt er sich erst allmählich, anfangs stört es ihn, schlägt ihn nieder. Seine übergrofse Zartheit, die durch alles fremdartige unangenehm berührt wird, seine Schüchternheit und Unbeholfenheit kommen hier in Betracht; ich mufs darauf noch an anderer Stelle zurückkommen und werde dann auch einige Beispiele besprechen. Erst gegen Schlufs, 359, hören wir, dafs er sich daran ergötzt, wieder in einem Gewühl unbekannter Menschen herumzuirren. Er freut sich an der allgemeinen Fröhlichkeit, die alle Gesichter beherrscht, die so viele verworrene Töne laut durcheinander erregt. Wenn er auch schliefslich bei Seite tritt um allerlei Reflexionen über die Malbarkeit dieses Bildes anzustellen, so hat er sich doch eine Zeitlang mit Behagen umhertreiben lassen. — Ähnlich ist es bei Festlichkeiten, an denen er teilnimmt: sein Verhalten bei dem Erntefest in seinem Heimatdorfe 153 ist dafür bezeichnend. Er ist in sehr guter Stimmung vorher und Tieck bemerkt, er habe keinen Widerwillen gegen das frohe aufgeregte Menschengetümmel gehabt und sei daher bei dem Feste zugegen gewesen. Aber dafs er sich nun wirklich unter den Jubel gemischt hätte, erfahren wir nicht, vielmehr betrachtet er alles vom ästhetischen Standpunkt: er denkt an Kupferstiche von Dürer mit tanzenden Bauern und sucht und findet diese Gestalten, und er monologisiert über die Kunst. Endlich sehen wir ihn im tête â tête mit einem hübschen Bauernmädchen, das er gerne geküfst hätte, also auch nicht im Gewühl.

Erst in den späteren Partieen reifst die allgemeine Freude ihn mit sich, wozu neben dem Schwinden seiner Schüchternheit auch der Einflufs schöner Mädchen das seinige beiträgt.

Die herrschende Frauengestalt des Romans ist eine Dame, die Sternbald in frühester Jugendzeit kennen gelernt hat. Als sechsjähriger Junge hat er im Walde Blumen gesucht, da ist ein Wagen gekommen und eine Frau mit einem kleinen Mädchen sind ausgestiegen und da spazieren gegangen; das fremde Kind hat ihn auch um seine Blumen gebeten und ein alter Diener hat während der ganzen Scene auf einem Waldhorn gespielt. Das Erlebnis ist für Franz so eindrucksvoll gewesen, dafs er alles, die ganze übrige Welt vergessen hat: nach dem Fortfahren der Fremden ist er wie aus einem Entzücken erwacht und lange noch klingen die holden Waldhornklänge in ihm nach, 141. Allmählich hat er die Geschichte vergessen, aber sie kommt ihm mit sehr starker Gefühlswirkung wieder ins Gedächtnis, als er nach seinem Heimatdorfe zurückkehrt und die geheiligte Stätte betritt. Bald darauf fällt ihm das Mädchen aus einem umstürzenden Wagen vor die Füfse, ohne dafs er sie gleich erkennt: er ist innerlich bewegt und errötet, sein Herz schlägt heftig, 162. Nachdem er dann in einer ihr entfallenen Brieftasche die vertrockneten Blumen gefunden hat, küfst er diese und weint heftig und kann sich gar nicht wieder erholen. Von da an herrscht ihre Gestalt in seiner Phantasie als ein Inbegriff aller Schönheit, als ein Symbol alles erstrebenswerten; jene unbestimmte Sehnsucht nach dem fernen unbekannten, die wir schon mehrfach getroffen haben, knüpft sich auch an diese Gestalt, 244. Auch nachdem er die irrtümliche, ihn natürlich stark niederschlagende Nachricht von ihrem Tode erhalten hat, will er ihr Gesicht als Modell für die heilige Genoveva benutzen. Die Brieftasche mit den vertrockneten Blumen ist ihm heilig; einmal als er sie auf der Wanderschaft unter einem Baum hat liegen lassen und das erst nach einiger Zeit merkt, gerät er in die gröfste Erregung, 174, und noch ganz am Schlufs rühren die Blumen ihn zu Tränen. Als er gleich darauf seine Geliebte unerwartet wiedersieht, zittert er, kann die Sprache nicht wiederfinden; als dann auch noch die zugehörigen Waldhornklänge ertönen, kann er sich nicht mehr halten, er sinkt auf die Knie und küfst die Hände der Geliebten.

Aber die ideale Stellung dieser einen in seiner Phantasie kann doch nicht verhindern, dafs er zwischendurch auch anderen Mädchen seinen Beifall schenkt: einen solchen Fall habe ich eben bereits er-

wähnt. An einer späteren Stelle im Walde nach Musik ist er vom Anblick einer schönen Dame in Männerkleidung wie bezaubert; wie begeistert als sie ihn auf ihr Schlofs einladet, 275. Später, bald nachdem er die Nachricht vom Tode der Geliebten empfangen hat, ergreift ihn die Fröhlichkeit eines Festes: namentlich werden Lieder erwähnt, die von Liebe und Kufs handeln, und am meisten Anteil an seiner Erheiterung hat ein neben ihm sitzendes blondes Mädchen: bald betrachtet er ununterbrochen den runden frischen Mund, die lieblichen Augen, den hebenden Busen. Die Schaukel enthüllt dann noch weitere Reize und beim Heimweg, von Dunkelheit und Musik berauscht, wagt Franz bedenkliche Liebkosungen, 309. Bald darauf belauscht er sie im Bade und ihre nackte Schönheit entflammt ihn.

Eine weitere Beziehung zu einem Mädchen finden wir in dem Kloster, wo er das Bild der heiligen Genoveva restauriert. Eine der Nonnen schlägt ihren Schleier zurück und er erschrickt über die Schönheit und Majestät ihres Antlitzes. Sofort verliebt er sich in sie: „wie mufs dem Manne sein, dem sich diese Arme freundlich öffnen, dem dieser heilige Mund den Kufs entgegenbringt". Er fühlt sich verlassen, als sie fortgeht, er wird rot, wenn sie ihn ansieht, und als sie ihm einen Brief giebt, ist die Wirkung eine sehr starke: ihm ist, als sei sein gewöhnliches Leben auf ewig völlig verschwunden, seine Hand zittert, sein Gesicht glüht. Aber der Brief ist nicht an ihn, und als er die Aufschrift an einen seiner Genossen liest, schämt er sich. Bald ist von der ganzen Episode nicht mehr die Rede.

Einer neuen stark weltlichen Lockung unterliegt er 387, als die vermeintliche Gattin eines Bekannten sich mit kaum mifszuverstehender Liebeserklärung als unverheiratet zu erkennen giebt: er ist erst verlegen, aber der leichte flatterhafte Sinn des Weibes entzückt ihn, ob er ihn gleich verdammen mufs; sie sind bald mit einander einverstanden. — Als Teilnehmer an üppiger Festlust sehen wir Franz endlich bei einem italienischen Bacchanal, wo er von der ganzen Atmosphäre, von Musik und Tanz und Mädchenschönheit in einen förmlichen Rausch versetzt wird und ein Gedicht improvisiert — worüber er sich freilich gleich darauf schämt.

Hieran mögen sich schliefsen die Einwirkungen anderer Menschen, an die ihn ein persönliches Gefühl fesselt. Sternbalds grofses Talent zum Lieben und Verehren kommt namentlich im ersten Teil zur Geltung, wo er mehrfach überwältigt wird. Mit hochschlagendem Herzen sucht er die Wohnung des Meisters Lukas von Leyden auf und ist bei der

ersten Begegnung so in Verwirrung, dafs er kein Wort hervorbringen kann, 178. Später findet er etwas fremdes, ihn störendes an Lukas, trotzdem liebt er ihn ungemein, 187. Vor allem aber fühlt er für Dürer die vollste, hingebendste Liebe. Einem Manne, der nach Nürnberg geht, und also seinen Lehrer sprechen wird, eilt Franz sofort mit aufrichtiger Freude und Freundschaft entgegen, 265. Immer ist er gerührt, wenn von seinem Lehrer die Rede ist, als nun aber ein anderer grofser Künstler, eben Lukas, verehrungsvolle Worte über Dürer spricht, da gerät Sternbalds Herz in die gewaltsamste Bewegung und er drückt mit Tränen Lukas Hand, 179. Wie dann Dürer selbst zum Besuch nach Leyden kommt, ist Franz in einer heiligen Stimmung und kann die Augen nicht von ihm abwenden; ein starkes Lob aus dem Munde des geliebten Lehrers macht ihn schamrot, aber auch so überglücklich, dafs sich gleichsam alle geistigen Kräfte in ihm auf einmal bewegen und nach Tätigkeit rufen. Später beim Abschied fällt er ihm mit Tränen an die Brust: „O liebster, liebster Albrecht“, schluchzt er, „ich kann mich nicht darüber zufrieden geben, ich kann es nicht aussprechen, wie sehr ich Euch verehre und liebe“. Als ihn Dürer mit herzlichen Worten seiner Freundschaft versichert, antwortet er: „sagt das nicht Albrecht, ich vergehe vor Euch“. Sein Herz will ihm brechen und schliefslich ist er in einer frommen Entzückung, als Dürer ihn segnet und er die Worte des Gebetes in Gedanken nachspricht, 209. Vorher einmal hat ein Trostbrief Dürers in Verbindung mit einem Briefe Sebastians wahre Wunder getan.

Sebastian sehen wir nur einmal in persönlicher Berührung mit Franz, nämlich bei dessen Abschied aus Nürnberg. Wenn Sternbald hier mit Schluchzen an seinem Halse hängt, so wird sein Schmerz doch nicht nur durch die Trennung von Sebastian erregt, sondern auch der Abschied von Dürer und der ganzen gewohnten Umgebung kommt dazu.

Seine vermeintlichen Eltern hat Franz in Nürnberg über seiner Kunst fast vergessen: als er sie später besucht, findet er den Vater krank und der Alte stirbt bald darauf. Sternbalds Gefühlsreaktion ist zuerst merkwürdig schwach. Tieck sagt zwar, er sei sehr gerührt gewesen, habe sich gar nicht wieder zufrieden geben können, indessen eine halbe Seite später heifst es, Franz hätte dem Kranken gern alle glühende Liebe eines guten Sohnes gezeigt, aber er fühlte sich so verworren und sein Herz so matt, dafs er über sich selber erschrak. Er denkt an tausend Gegenstände, die ihn zerstreuen. Der Mangel eines

intensiven Schmerzgefühls erklärt sich hier wohl dadurch, dafs Franz in Folge seiner langen Abwesenheit die Umgebung und die Menschen seiner Heimat etwas fremd geworden sind, wie das auch aus Tiecks Schilderung seiner Ankunft hervorleuchtet: er erzählte ihnen, sie ihm, sie sprachen durcheinander und fragten sich und wufsten doch nicht recht, was sie reden sollten. Nun ist Franz gar nicht der Mann, mit ungewohnten Eindrücken schnell fertig zu werden, sondern sie verwirren ihn eben, und dafs die Verwirrung das Gefühl stark dämpft, deutet Tieck bei einer anderen Gelegenheit an, 236, 15. Erst allmälig kommt Franz in eine wirkliche Trauer hinein.

Später wird ihm Florestan lieb, beim Abschied merkt er erst, wie lieb er ihm ist. Eine unerklärliche Wehmut ergreift ihn, als er dem Ludovico bei der Trennung die Hand reicht: es ist eine instinktive Regung der Verwandtenliebe, da Ludovico sein Bruder ist. Franz kann die Tränen nicht zurückhalten, und als das Schlofs, worin er zuletzt mit beiden Freunden zusammen war, hinter ihm verschwindet, fühlt er sich erst recht einsam: sein Kopf wird wüst und ihm ist, als habe er die Freude seines Lebens verloren, 357.

Dafs Franz gelegentlich das Gedicht seines Freundes verteidigt, dafs er später bei einer Gefahr für seine Freunde zittert, versteht sich von selbst; ebenso braucht nicht ausdrücklich nachgewiesen zu werden, dafs er Mitgefühl hat, fremdes Leiden oder Freude mit Teilnahme oder Rührung begleitet, auch bei fernerstehenden Menschen. Nur ein paar Besonderheiten sind noch zu erwähnen. In dem Freudetaumel, in den ihn die unerwartete Ankunft Dürers bei Lukas versetzt, behält er doch soviel Besinnung, um den Kontrast zwischen den beiden Malern rein ästhetisch zu geniefsen: er bemerkt, wie gegen des Lukas lebhafte Unruhe Alberts Gelassenheit und seine stille Art sich zu freuen schön kontrastiert, und auch wenn beide neben einander stehen, ergötzt er sich an der Verschiedenheit ihrer Körpergestalt. — Über einen Fall, wo ein sehr trauriger Brief Sebastians eine etwas unerwartete Wirkung hat, mufs ich noch weiter unten sprechen. Etwas matt klingt es, wenn Franz bei dem plötzlichen Anblick eines verwundet und kraftlos am Wege liegenden ihm bekannten Mannes nur „erstaunt“; er hilft ihm aber dann, bleibt einige Tage bei ihm und läfst einen Teil des Geldes zur Pflege zurück, 382.

Fremde Freundlichkeit und Anerkennung wirkt natürlich wohltuend, aber er bedarf ihrer auch. Einmal im Anfange giebt er bei einem reichen Fabrikanten einen Empfehlungsbrief Dürers ab, der Mann ist

gerade beschäftigt, liest den Brief nur flüchtig und spricht nur wenige Worte mit Sternbald, lädt ihn aber doch zu Mittag ein, 134. Darüber ist Franz betrübt und fühlt sich ganz fremd: er hat auf Dürers Empfehlung hin einen ganz besonders freundlichen Empfang erwartet.

Franz ist eben im ersten Teil der Geschichte bei der Berührung mit Menschen von einer ganz aufserordentlichen Zartheit. Schon wenn gegenüber seinen Lieblingsgefühlen und Lieblingsgedanken ein andersartiges Fühlen und Denken irgendwo hervortritt, ist das Ergebnis für ihn eine Depression. Und diese andere Art braucht gar nicht ausdrücklich ausgesprochen zu sein, wenn er nur aus dem ganzen Gebahren der Menschen den Eindruck des Fremden erhält, ist die angedeutete Wirkung vorhanden. So geht es ihm in Antwerpen, 236: er hört nur immer, welche Schiffe gekommen und abgegangen sind, die Namen der vornehmsten Kaufleute sind allen Knaben geläufig, es scheint ihm unmöglich, das Jemand aus dieser betriebsamen Menge sich der stillen Kunst ergeben solle. Er ist von diesem neuen Anblick des Lebens zu betäubt, als dafs er ihn hätte niederschlagen können — dieses letztere wäre also das normale und wird nur durch die Verwirrung gehindert. Ebenso erkläre ich mir den deprimierenden Eindruck 134, wo die Sache freilich nicht so klar ausgesprochen ist. Aber es ist doch wohl nicht anders aufzufassen, wenn Franz frischen Mutes eine Stadt betritt und dann, nachdem er die Mauern und die Emsigkeit der Menschen gesehen hat, alles in seinem Gemüte wieder wie zugeschüttet ist und er die Plätze seiner Freude nicht wiederfinden kann. Bei dem Eintritt in Leyden empfindet er es nur „seltsam“, wieder in einem fremden grofsen Ort, unter so vielen ihm ganz unbekannten Menschen zu sein, aber es folgt dann jene schon oben angeführte Stelle, wo er mit sehnsüchtigen Augen zum Monde emporblickt und dort oben die Heimat all unserer Wünsche sucht.

Nach dem Tode seines Vaters ist er schliefslich in grofse Niedergeschlagenheit verfallen, er kommt sich fern von den Freunden ganz verwaist und verachtet vor, und ein förderndes Moment ist wieder die Andersartigkeit seiner Umgebung: „besonders hier auf dem Lande, wo er mit niemand über die Kunst sprechen konnte“, 146. Franz spricht überhaupt nicht gern mit älteren Leuten, weil er nur selten in ihre Empfindungen einstimmen kann, 210; selbst wenn sie dieselben Gegenstände lieben, wie er, demütigt ihn das vollends, denn sie lieben sie nicht auf dieselbe Weise, wie er: ihr Lob und Tadel ist mit so scheinbarer Gerechtigkeit verteilt, dafs von der Liebe fast nichts übrig-

bleibt. Er dagegen ist gewohnt aus vollem Herzen zu zahlen. So findet Franz auch an Lukas etwas Fremdes, er kann kein rechtes Vertrauen zu ihm fassen, seine freiesten Gedanken sind in seiner Gegenwart gefesselt. Dem Lukas fehlt das ernste tiefinnerliche Wesen Dürers, er ist ein frischer froher Mensch, der von einem Werke zum andern eilt, und jedes mit unerschöpflicher Kraft schnell zu Ende bringt. Er weifs das Fromme in einem Dürerschen Kupferstich wohl zu würdigen und verständnisvoll darüber zu sprechen, aber er selbst behauptet einmal Dürer gegenüber, sein Weib, Essen und Trinken und seine Arbeit, das seien die Dinge, die ihn beständig vergnügen würden und nach etwas Höherem strebe er gar nicht. Er ist den Freuden der Tafel nicht abgeneigt und liebt dabei ein munteres Gespräch: „von der Kunst wurde nur wenig gesprochen“ bemerkt Tieck charakteristisch genug bei der Schilderung des ersten Mittagessens, an dem Franz teilnimmt. So erscheint Lukas ihm in manchen Augenblicken als ein blofser Handwerker, freilich eben nur für Augenblicke. Wenn ihn übrigens auch die frohe Laune des Lukas ängstigt, weil sie von seiner eigenen Art sich zu freuen gänzlich verschieden ist, so kommt dabei noch etwas anderes in Betracht, das ich weiter unten erwähnen werde.

Selbst in einem Briefe Sebastians fühlt er einmal etwas Fremdartiges, das sich seinem Geiste widersetzt: manches scheint mit den Gesinnungen des Lukas übereinzustimmen und „in solchen Augenblicken des Gefühls kam er sich oft in der Welt ganz einsam vor“. Tieck knüpft hieran die Bemerkung, so sei überhaupt die Art der Jugend: sie verlange, dafs die ganze übrige Welt, wie ein einziges Instrument mit ihren Empfindungen übereinstimmen solle, sie suche aufsenwärts einen freundlichen Wiederhall und ängstige sich, wenn er ausbleibe, 206. Dafs aber Franz erschrickt, als er einmal einen solchen Wiederhall aus dem Munde eines Mannes vernimmt, den alle für wahnsinnig halten, ist erklärlich; er überwindet das übrigens sofort und freut sich über das klare Aussprechen dessen, was er selbst nur dunkel gefühlt, 296.

An einer anderen Stelle, 172, spricht Tieck von jungen Seelen, die sich noch mit Innigkeit an den Gestalten ihrer inneren Phantasie ergötzen und ungern durch die wirkliche Welt in ihren Träumen gestört werden. So ist auch Franz: er fühlt sich beklemmt, wenn ihm das prosaische Leben des Tages zu nahe tritt. Nur wenn das wirkliche Leben einen idyllischen, also poetisierbaren Anstrich hat, läfst

er sich gerne davon erzählen, wie 129, wo ein alter Bauer von seiner Haushaltung, seiner Frau und seinen Kindern berichtet; als aber später einmal ein Pilger ihm von allen Armseligkeiten des gewöhnlichen Lebens erzählt, wie er ein Kaufmann von mittelmäfsigen Glücksumständen sei, wie er danach trachte, mehr zu gewinnen und seine Lage zu verbessern, da ist ihm die Empfindung drückend, aus seinem leichten poetischen Leben so in das wirkliche zurückgeführt zu werden: er antwortet nicht und giebt sich Mühe gar nicht danach hinzuhören.

Noch am selben Tage erhält Franz einen Brief von Sebastian, der eine wahrhaft verzweifelte Stimmung zum Ausdruck bringt. Sebastians Mutter ist tot, sein Vater krank, so dafs sein Handwerk ihn nicht nähren kann und Dürer helfen mufs. Da ist also auch von einer Wirklichkeit die Rede und zwar von einer engen und notvollen Wirklichkeit; dazu kommt, dafs es sich um das Unglück des geliebten Freundes handelt — und trotzdem und trotz der vorhergehenden trüben Stimmung hat der Brief nur den Erfolg, dafs Franz durch den Kontrast seiner eigenen glücklichen Lage sich um so mehr bewufst wird. Sebastian selbst hat in dem Briefe auf diesen Kontrast hingewiesen und das Schreiben schliefst mit den Worten: sei in allen Dingen glücklich! Daran knüpft Sternbalds Monolog an: ja, ich bin glücklich! und er zählt sich die einzelnen Elemente seines Glückes auf. Jene unwillkommenen Vorstellungen haben nur Macht über seine Stimmung, so lange er den Brief eben liest; wenn er nach der Lektüre das Blatt sinken läfst und den Himmel ansieht, so glaubt man dabei einen tiefen Atemzug zu hören, mit dem er aus den unerquicklichen Gedanken wieder auftaucht. Und so energisch strebt seine Seele nach freundlicheren Bildern, dafs dabei ein Mitleid mit Sebastian nicht zur Geltung kommen kann. Es würde nicht fehlen, wenn die Nöte Sebastians weniger prosaisch wären.

Erst allmählich lernt Franz das Fremdartige ertragen. Dafs er sich gegen Schlufs einmal an einem bunten Marktgewühl ergötzt und sich darin treiben läfst, habe ich schon oben angeführt: vergl. auch noch 401, 6.

Während die eben besprochenen Beispiele von einer ungewöhnlichen Zartheit Zeugnis ablegen, scheint es dagegen selbstverständlicher, dafs er tief niedergeschlagen ist von der bestimmt ausgesprochenen und in längerer Rede begründeten Behauptung des Lukas, er sei in Bezug auf seine Kunst auf einem ganz falschen Wege — um so mehr, als diese Auseinandersetzung gleich am ersten Tage

seines Zusammenseins mit Lukas erfolgt, 182. Ebenso selbstverständlich entsteht eine starke Wirkung, wenn Jemand in verächtlichen Worten über die Künstler oder die Kunst im allgemeinen oder über Dürer sich ergeht. Aber auch dabei ist eine Besonderheit zu beobachten. Es fallen bisweilen Worte, die einem energischen Menschen die Hand zur Faust ballen würden, und auch Franz wird einige Male heftig; aber sein Zorn scheint doch verhältnismäfsig schwach, und er löfst sich meistens schliefslich in Tränen auf. Manchmal fehlt überhaupt jeder kräftige Rückstofs von seiner Seite. Noch im zweiten Teil des Romans (341) duldet es Franz, dafs Ludovico in den stärksten Ausdrücken über die Maler herzieht und seine Freude an ihrer Gesellschaft damit erklärt, dafs sie ihm so wunderlich und lächerlich scheinen: statt über das einseitige Urteil und die arrogante Form in Zorn zu geraten, ist Franz von diesen Worten nur beschämt, er giebt im weiteren Verlauf der Diskussion dem Ludovico Recht, und doch, so wie der Name Rafael fällt, erklärt Ludovico sich durch diesen einen Namen für beschämt und geschlagen und alle seine Worte scheinen ihm wie eine Lästerung menschlicher Gröfse. Als die Äbtissin des Klosters, in dem er das Genovevabild restauriert, jedes Gemälde immer nur für eine gutgemeinte Spielerei erklärt, die man niemals zu ernsthaft treiben müsse, da versucht Franz gar nicht zu antworten sondern geht „betrübt“ hinweg; am anderen Tage, als er in der leeren Kirche auf dem Gerüst steht, fühlt er sich unbeschreiblich einsam, was wohl nicht nur auf sein wirkliches Alleinsein, sondern auch noch auf jene Worte der Abtissin zurückzuführen ist: er fühlt, dafs er nur als Handwerker gedungen ist. „Unwillig“ nennt zwar Tieck den Sternbald einmal (266) wie er auf die Behauptung antwortet, Dürer sei überhaupt kein Maler, aber was er sagt, ist doch verhältnismäfsig zahm gegenüber dieser Behauptung. In anderen Fällen, wo er seine Kunst oder seinen Lehrer in etwas energischerer Weise verteidigt, ist doch, wie oben angegeben, das Resultat schliefslich, dafs er sich die Tränen abtrocknet, 242, oder, an einer früheren Stelle, weinend in sein Zimmer geht und dort laut aufweint, 137.

Eine besondere Erwähnung verdient es noch, wenn Florestans Reden 313 ihn ängstigen, seine leichtfertigen Lieder ihn quälen. Es ist nach jenem Fest, wo er das blonde Mädchen — Emma heifst sie übrigens — kennen gelernt und sich für ihren hebenden Busen interessiert hat. Er ist damit auf dem Wege, sich Florestans Lebenspraxis mehr zu nähern, als er selbst billigen kann, Florestans Reden

und Lieder verkörpern also eine Stimmung, die er mit Unbehagen in sich selbst wahrnimmt und so ist es begreiflich, wenn sie ihn ängstigen und martern. Das Fremde tritt ihm nicht nur äufserlich gegenüber, sondern findet eine Unterstützung in seinem Inneren.

In einer anderen Gruppe von Fällen kommt zu der Scheu vor der Berührung mit einem fremdartigen Fühlen und Denken ein Gefühl der Verlegenheit. Franz ist unbeholfen und unerfahren und so sind Situationen, die eine gewisse Mitwirkung seinerseits in einer ihm ungewohnten Form verlangen, ihm drückend: sie ängstigen ihn, er fühlt sich beklemmt u. s. w. So ängstigt ihn, wie schon oben erwähnt, die fröhliche Laune des Lukas, weil sie von seiner Art, sich zu freuen, verschieden ist: da kommt sicher zu dem störenden Eindruck des Fremden auch das unbehagliche Gefühl hinzu, in diesen Ton nicht mit einstimmen zu können, während doch die Freude an sich zum einstimmen auffordert. Auch Dürer wird durch die schöne junge Frau des Niederländers in Verlegenheit gesetzt, während Lukas der Frau Dürer tausend kleine Schmeicheleien sagt: Dürer ist viel unbeholfener, seine Sitten sind „ernst und deutsch, und wenn sich ihm ein Scherz nicht von selbst darbot, so hielt er es für eine unnütze Mühe, ihn zu suchen". Als Franz bei dem reichen Fabrikanten zu Mittag ifst, hat er zunächst den deprimierenden Eindruck des Fremdartigen aus der ganzen Unterhaltung, die sich über tausend nichtswürdige Gegenstände, nur nicht über die Malerei verbreitet, und besonders ängstigt es ihn, dafs von allen abwesenden reichen Leuten mit besonderer Ehrfurcht gesprochen wird: er fühlt, dafs hier das Geld das einzige sei, was man achte und schätze, wie denn auch mit ihm selbst sehr wenig Umstände gemacht werden. Dazu kommt nun aber, dafs er sich an dieser Unterhaltung nicht beteiligen kann: er konnte fast kein Wort mitsprechen. Auch die jungen Frauenzimmer sind ihm zuwider, da sie nicht so züchtig und still sind, wie er sie sich vorgestellt hat; alle setzen ihn in Verlegenheit, er fühlt seine Armut, seinen Mangel an Umgang zum ersten Male in seinem Leben auf eine bittere Art.

In anderen Fällen entsteht das deprimierende Gefühl wohl rein aus dem Mangel an gesellschaftlicher Übung, ohne dafs ein besonderer störender Eindruck des Fremdartigen dabei mitwirkt. So wenn Franz in lustiger Gesellschaft im Schlosse der Gräfin neben dem übermütigen Florestan sich unbeholfen und ohne alle Fähigkeit zum Umgang fühlt, 276, wenn die vertrauliche Lustigkeit der Gräfin ihn

in quälende Verlegenheit versetzt, 290, oder wenn er 214 durch eine besonders freundliche Begrüfsung in Verlegenheit gerät: er wufste nicht, was er sagen sollte. Vergleiche auch noch 245, 11, 237, 18. Diese Schüchternheit und Verlegenheit verliert sich allmählich: sie ist völlig geschwunden bei jenem bereits erwähnten italienischen Bacchanal. Tieck bemerkt das ausdrücklich 388, 26.

Das Gefühl geht in den zuletzt erwähnten Fällen hervor aus einem Mifsverhältnis seines Könnens zu einer äufseren Aufgabe. Ein solches Mifsverhältnis findet sich gelegentlich auch einer künstlerischen Aufgabe gegenüber, 146: er versucht eine im Wasser sich spiegelnde Landschaft nachzuzeichnen, aber es mifslingt und unbefriedigt kehrt er zurück. Auch als er sein religiöses Bild malt, hat er, noch betäubt von dem Tode seines Vaters, häufig das Gefühl des Mifslingens und er fühlt, wie es ganz etwas anderes sei, in einer glücklichen Minute ein kühnes und edles Kunstwerk zu entwerfen, und es nachher mit unermüdeter Emsigkeit und dem nie ermattenden Reiz der Neuheit durchzuführen. Erst ein Trostbrief Dürers stärkt ihn, sodafs er das Werk schnell vollendet. Mutlosigkeit ergreift ihn aber nicht nur während der Arbeit, beim unmittelbaren Innewerden der Schwierigkeiten, sondern, wie er dem Lukas gelegentlich auseinandersetzt, auch schon bevor er zur Ausführung schreitet, bei dem Gedanken an die Gröfse des künstlerischen Zieles: ich komme darauf noch zurück. Bei einem Bilde, das er in Strafsburg malt, vertraut er zum ersten Male seinen Kräften in allen Stunden, 258.

Gelegentlich treten Erscheinungen der Aufsenwelt mehr zufällig in Beziehung zu seinem inneren Leben. Franz bezieht fast alles, was er sieht und hört, auf sich, wie Tieck bei dem ersten der folgenden Beispiele ausdrücklich bemerkt, und so findet er in Erzählungen leicht Berührungspunkte mit seinem eigenen Schicksal. Eine Geschichte, die Florestan zum besten giebt, macht ihn sehr nachdenkend, aber der glückliche Schlufs beruhigt ihn und giebt ihm Hoffnung auf eigenes Gelingen, 228. Als der alte einsiedlerische Maler ihm erzählt, wie er mit seinem künstlerischen Streben Schiffbruch gelitten hat, da leuchtet es Franz ein, dafs auch er möglicherweise über seine Bestimmung sich täuschen könne und er wird darüber wehmütig, 305. Ludovico spricht seine Sehnsucht nach einer Schwester oder einem Bruder aus, und Franz fühlt die Leere in seinem eigenen Herzen: er mufs sich die Tränen abtrocknen, er unterdrückt ein Schluchzen, 348.

Bald nach seinem Aufbruch aus Nürnberg trifft er einen alten

Bauer, der ihm mitteilt, er wünsche nur noch vor seinem Tode die berühmte Stadt Nürnberg zu sehen, 129. Franz ist sehr gerührt, er empfindet es als sonderbar, dafs er erst am Tage vorher Nürnberg verlassen hat und dieser alte Bauer davon spricht, als wenn es ein wunderweit entlegener Ort sei, sodafs er die als Auserwählte betrachtet, die dorthin kommen. Als Franz nach der zweiten Begegnung mit seiner geliebten Unbekannten ihre Brieftafel findet mit einer enthusiastischen Notiz über Dürer, da ist es ihm so seltsam und so erfreulich, dafs die Engelsgestalt, die er so fernab im Traume der Kindheit gesehen hatte, jezt seinen Lehrer verehrte, 163: sein Schicksal scheint ihm ein wunderbares Konzert zu sein. Er hat öfter die Stadt Leyden im Bilde gesehen: als er hingewandert ist, ist es ihm wunderbar, sie nun wirklich zu erblicken, 173. In diesen Fällen erscheint etwas nie Gesehenes oder, um das Mädchen mit einschliefsen zu können, etwas selten Gesehenes, plötzlich als vertraut, indem es zu gewissen Elementen seines Inneren in widerspruchslose Beziehung tritt, und das eben wird als seltsam empfunden. Bei dem Bauern kommt allerdings nicht nur in Betracht, dafs er dem Sternbald durch seinen Wunsch, des letzteren geliebtes Nürnberg zu sehen, gleich näher rückt, sondern auch der Kontrast, der sich gerade an diesem Punkte zwischen beiden auftut.

Schwer ganz klar zu analysieren ist eine Stimmung, die ihn nach Vollendung des religiösen Bildes in seinem Heimatdorfe überfällt. Das glänzende Bild der ersten Begeisterung ist während der Arbeit aus seiner Seele gänzlich hinweggelöscht und er fühlt darüber eine trübe Leere in sich, die er mit keinem neuen Entwurf ausfüllen kann. Er monologisiert nun darüber, dafs dieses unbehagliche Gefühl die Folge seiner durch den Kunsttrieb erzwungenen Tätigkeit ist, und verallgemeinert diese Erfahrung gleich: „unser Lebenslauf gleicht einem Spiele, bei dem wir unaufhörlich verlieren". Endlich heifst es: „Das Malergeräte stand unordentlich um das Bild herum, die Sonne schien glänzend auf den frisch aufgetragenen Firnis, er hörte das taktmäfsige Klappen der Dreschflegel in den Scheuren, in der Ferne das Vieh auf dem Anger brüllen und die kleine Dorfglocke gab mit bescheidenen Schlägen die Zeit des Tages an: alle Tätigkeit, alle menschliche Arbeit kam ihm in diesem Augenblicke so seltsam vor, dafs er lächelnd die Hütte verliefs und wieder seinem geliebten Walde zueilte, um sich von der inneren Verwirrung zu erholen" 158. Zunächst wie gesagt erhält das

ganze Menschentreiben in seinen Augen ein bestimmtes Ansehen durch die Projektion seiner eigenen augenblicklichen Erfahrung, es erscheint als widerspruchsvoll und schon dadurch seltsam: dann aber kommt durch die zuletzt angeführte Stelle noch etwas dazu, was ich eher nachfühlen als genau beschreiben kann. Die angegebenen Einzelheiten scheinen mir eine gewisse traumhafte Stimmung zu bezeichnen, wie sie den Menschen bisweilen überkommt, und die selbständig geeignet ist, den Dingen ringsum eine besondere Färbung zu verleihen, in der man sie nicht zu sehen gewohnt ist. Tieck hatte in seiner Jugend bekannten Personen oder Dingen gegenüber häufig das Gefühl, als seien sie ihm plötzlich neu und fremd, wie er am 12. Juni 1792 an Wackenroder schreibt. Der spezielle Fall, den er anführt, versetzt ihn allerdings in furchtbares Grauen, ist also in sofern sehr verschieden von dem harmlosen inneren Erlebnis Sternbalds; dennoch gehört beides wol zusammen.

Franz spricht einmal von der beglückenden Macht der Phantasie: Correggio habe zwar ein dürftiges unbekanntes Leben geführt, aber seine immer in Liebe entbrannte Phantasie habe ihn gewifs dafür entschädigt, 384. Bei Sternbald selbst kann von dieser beglückenden Macht nicht viel die Rede sein, öfters hat, was seine Phantasie ihm zeigt, einen verwirrenden oder betrübenden Einflufs auf ihn. So kann er sich die Möglichkeit vorstellen, seine Geliebte könnte in der Nähe sein, ohne dafs er es wüfste, und der Gedanke ängstigt ihn dann, 166. Ein genaues Erinnern an die Begegnung mit allem, was sie gesprochen hat, hat nur die Wirkung, dafs er sich durch den Kontrast mit der Gegenwart doppelt entfernt von ihr fühlt, 174. 244 malt ihm seine Phantasie seine eigene Zukunft als philiströser Ehemann aus — und seine Brust ist beängstigt. Als er von Rafaels Tode hört, stellt er sich den Abgeschiedenen vor, liegend unter seinen Gemälden, seine letzte Schöpfung dicht neben ihm, und Tränen kommen ihm in die Augen, 267.

Sehr stark wirken seine Kindheiterinnerungen, angeknüpft an die alten Orte. Er betritt den Wald mit einer Empfindung, wie man in einen heiligen Tempel tritt, er findet seinen Lieblingsbaum wieder und alles ist ihm vertraut, sein damaliges Denken und Fühlen wird ihm wieder ganz gegenwärtig — und er erschrickt, dafs er nun wieder dasselbe denkt und fühlt, dafs er noch derselbe Mensch ist. Die zwischenliegenden Jahre werden ihm fremd, fallen, wie Tieck sagt, in einem Augenblicke von ihm ab, er will sie nur für einen vorbei-

fliegenden Traum halten. Allmählich erwacht dann auch die Erinnerung an die Kinderbegegnung mit der Geliebten und er setzt sich ins Gras und weint: er drückt sein heifses Gesicht an den Boden und küfst mit Zärtlichkeit die Blumen, die da stehen. Er hört in der Trunkenheit wieder die Melodie des Waldhorns und kann sich vor Wehmut, vor Schmerzen der Erinnerung und süfsen ungewissen Hoffnungen nicht fassen.

Lockend malt ihm seine Phantasie die künftigen Eindrücke Italiens (119).

Überblicken wir die Gefühle, die wir bis jetzt bei Franz gefunden haben, so werden wir leicht einen gewissen Grundzug bemerken: das Triebartige tritt in seinen Gemütsbewegungen fast ganz zurück, seine Gefühle sind fast stets rein passiv, verzehren sich in sich selbst, drängen nicht zum Handeln; das sanfte, weiche, etwas rührsame herrscht. Das gilt namentlich von den früheren Partieen der Geschichte. Unter seinen Trieben ist eigentlich wichtig nur der Trieb zum künstlerischen Schaffen, und auch der ist nicht mächtig genug, um immer durch alle später zu erwähnenden Störungen hindurchzubrechen und zu rastloser Arbeit zu treiben. Sein Wunsch, Italien zu sehen, lebt doch mehr eben nur als Wunsch in seiner Seele, als dafs er sein Denken und Handeln in allen Stunden beherrschte. Dieser Wunsch hängt mit seiner Kunstbegeisterung zusammen, wird aber auch genährt durch den Gedanken an die grofse Vergangenheit Roms und durch Sternbalds Sehnsucht nach dem fernen Unbekannten. Ein unbestimmtes Gefühl der Sehnsucht können wir im ersten Teil ziemlich oft beobachten, wie auch andere jugendliche Helden Tiecks davon erfüllt sind, und Tieck nimmt denn auch in der Einleitung zum zweiten Teil dieses Gefühl für die Jugend im allgemeinen in Anspruch: Sehnsucht weht und spielt in Deinen süfsen Hainen. Vergangenheit so golden, Zukunft so wunderbar: wie mit dem Sirenengesange der Nachtigall lockt es von dorther, mondliche Schimmer breiten sich auf dem Wege aus ... aus Wolken winken Hände u. s. w. An mehreren Stellen des Romans wird als Ziel dieser Sehnsucht für Sternbald seine unbekannte Geliebte bezeichnet, z. B. in der Schlufsstrophe des Gedichtes: Der Dichter und die Stimme; aber wenn Sternbald nach der Überwältigung durch die Kindheitserinnerung monologisiert: mein Geist strebt nach etwas überirdischem etc. — so hat man doch den Eindruck, dafs die Sehnsucht das ursprüngliche und die Vorstellung des fernen unbekannten Mädchens nur ein zufälliges Objekt für sie ist. Ich habe das schon

oben so dargestellt. Es ist dasselbe Gefühl eines Hinausstrebens nach irgend einem nicht klar gedachten phantastischen Glück, das sich bald an die Zukunftsbilder italienischer Erlebnisse, bald an die Gestalt der scheinbar unerreichbaren Geliebten hängt, oder ihm die Meinung diktiert, dafs der Jüngling und das Mädchen beim Klange der Musik jenseit dem Tanze einen anderen geistigeren Genufs suchen. Ein starker Trieb jedenfalls ist das auch nicht; und der sinnliche Trieb, der Franz zu Emma und Leonore führt, tritt gleichfalls wenig hervor. Situationen des Lebens, die einen energischen Rückstofs in Frage bringen könnten, haben eine derartige Wirkung nur in sehr geringem Grade: wenn auch zornige Erregung sich gelegentlich Luft macht, so ist der Zorn doch nicht stark und er löst sich alsbald auf, wieder in das rein passive, in Trauer und Tränen. Oft im ersten Teil fühlt er sich geängstigt, gedrückt, beklemmt u. s. w. Mut und Selbstvertrauen fehlen häufig und werden erst allmählich stärker. Solche Gefühle nehmen einen breiten Raum ein, die schon nach der ganzen Art ihrer Veranlassung ein rein receptives hingebendes Verhalten bedingen: Rührung, Naturgefühl, Freude an idyllischem Menschenleben, entzückter Kunstgenufs, Verehrung, Frömmigkeit. Die Frömmigkeit wird im ersten Teil stark betont, Franz spricht öfters verehrungsvoll von der Bibel, von den Heiligen, deren Gestalten ja gleichzeitig auch die Objekte seiner Kunst sind; und in der bekannten Weise wird das religiöse Verhalten des Menschen mit seinem ästhetischen in Verbindung gebracht: ich habe schon oben angeführt, dafs Sternbald es sich gelegentlich deutlich gesteht, wie die Andacht der höchste und reinste Kunstgenufs sei. Das Gefühl breitet sich auch auf andere, als eigentlich religiöse Objekte aus: den Wald seiner Heimat betritt er mit einer Empfindung, wie man in einen heiligen Tempel tritt, beim Wiedersehen mit seinem Lehrer ist er in einer heiligen Stimmung, den älteren Künstlern widmet er eine fromme Ehrfurcht u. s. w. In den späteren Partieen des Romans, wo sein ganzes Leben allmählich weltlicher wird, verliert sich die spezifisch fromme Färbung seiner Gefühle, aber das ganz hingenommene, hingegebene bleibt: an die Stelle der Andacht tritt die Begeisterung, die Bezauberung, der Rausch.

Dafs gleichzeitig mehrere widerstreitende Gefühle in ihm vorhanden sind, ist nicht gerade häufig; fast immer sind sie dann durch einen und denselben Gegenstand oder Ereignis ausgelöst. So zwiespältig ist seine Gemütslage dem Lukas gegenüber: seine Verehrung hat in manchen Augenblicken zu kämpfen mit dem deprimierenden Eindruck,

als sei Lukas nur ein Handwerker. Oder bei Leonore: die Mifsbilligung ihres Leichtsinns streitet gegen den Reiz ihrer Persönlichkeit. Nachdem Ludovico seine Sehnsucht nach einem Bruder ausgesprochen hat, möchte ihm Franz in die Arme stürzen und rufen: nimm mich zu Deinem Bruder an: aber das Gefühl, dafs Ludovico ihm doch eigentlich fremd sei, die Furcht, womöglich ausgelacht zu werden, hält ihn zurück. Beim Abschied von Dürer mischt sich der Trennungsschmerz mit der frommen Entzückung über Dürers Segen. Bei der Heimkehr in das Haus seines Pflegevaters zittert er, die Türe anzufassen und doch ist es ihm schon wieder so gewöhnlich, diese Türe zu öffnen. Nach dem Wiedersehen mit der Geliebten ist er in einer Stimmung, die Tieck folgendermafsen beschreibt: er wünschte nichts und dürstete doch nach den wunderbarsten Begebenheiten, er sah über seine Zukunft hin wie über ein glänzendes Blumenfeld, und doch genügte ihm keine Freude, er war unzufrieden mit allem, was da kommen konnte, und doch fühlte er sich so überselig. Das heifst, erregt durch seine hochgespannte Stimmung, gaukelt ihm seine Phantasie allerlei künftige Erlebnisse vor, aber der Gefühlsgehalt dieser Phantasiesituationen kann sich mit der Stärke seines augenblicklichen Glücksgefühls nicht messen und sie erscheinen so als unbefriedigend und störend. Als er seinen Lebenslauf überdenkt, scheint ihm alles so sonderbar und doch so gewöhnlich, er wünscht die Fortsetzung seiner Schicksale und fürchtet sie, 293. Ein andermal bei derselben Gelegenheit kommt er zu dem allgemeinen Resultat, er fühle nur den Trieb und seine Mutlosigkeit. Vergl. noch 373, 31, wo zwei Phantasiebilder von verschiedenem Gefühlsgehalt sich um ihn streiten, und 244, 10, wo ein Ehevorschlag ihn in Verwirrung bringt, da seine Annahme zwar einen seiner Wünsche, den nach einem ruhigen friedlichen Leben, befriedigen könnte, ihm gleichzeitig aber auch den Verzicht auf geträumtes Zukunftsglück auferlegen würde: er fühlte sich angezogen und zurückgestofsen.

Dafs dagegen durch zwei nacheinander eintretende Eindrücke von entgegengesetztem Gefühlsgehalt eine zwiespältige Stimmung erzeugt würde, ist ganz aufserordentlich selten. Ein klares Beispiel findet sich nach Sternbalds niederschlagenden Erlebnissen bei jenem reichen Fabrikanten. Er hat noch einen zweiten Empfehlungsbrief in derselben Stadt abzugeben, und wird von dem Adressaten äufserst freundlich empfangen: da kann er seine „schmerzliche Freude“ nicht mehr mäfsigen, sondern schluchzt laut auf, so dafs der Gastfreund ihn trösten mufs. Sehr bald ist dann aber der Schmerz vollkommen überwunden.

Dafs ein Gefühl einfach ausklingt, ohne durch ein anderes verdrängt zu werden, kommt natürlich vor. Wenn aber, so lange ein Gefühl herrscht, ein Eindruck von entgegengesetztem Gefühlsgehalt eintritt, so ist das Resultat fast immer, dafs entweder das alte Gefühl vollkommen kampflos durch ein neues hinweggelöscht wird, oder dafs der neue Eindruck spurlos abgleitet — kurz, dafs eben keine zwiespältige Stimmung entsteht.

Radikale Übergänge zunächst sind nicht selten, gleich der Anfang bietet ein drastisches Beispiel. Franz hat sich auf seine Reise sehr gefreut, dann, als die Trennung wirklich kurz bevorsteht, taucht natürlich ein Schmerzgefühl auf und dieses verdrängt alles vorhergehende so vollkommen aus seiner Seele, dafs er sich's gar nicht mehr vorstellen kann: er kann sich's nicht denken, dafs seine Pläne, seine Hoffnungen ihn je gefreut hatten.*) Diese traurige Stimmung bleibt natürlich auch während der Abreise bestehen: die fröhlichen Lichter des Morgens spielen um ihn, aber er trägt noch alle Empfindungen der dunklen Nacht in sich, er hört es zwar, wie schön die Gebüsche flüstern und bleibt mit Sebastian stehen, um zu lauschen, aber es scheint keinen Einflufs auf seine Stimmung zu haben: nachdem Sebastian ihn verlassen hat, läfst er seinen Tränen freien Lauf. Dann kommt plötzlich wieder der Umschlag: er tritt in einen Wald ein, er hat noch eben gedacht, dafs es die Zeit sei, wo Dürer in Nürnberg bei Tische sitze, aber er holt nun frischen Atem, ihm ist leicht und wol, er ist über die Abwesenheit seines Freundes getröstet und findet alles gut, so wie es ist: er ifst und fühlt jetzt nur die schöne ruhige Gegenwart, die ihn umgiebt. An einem der nächsten Tage hat er auf dem Wege vielen Mut, seine Phantasie zeigt ihm die herrlichsten Gestalten, sie überschütten ihn mit Glanz, beherrschen so seinen Geist, dafs er sich freut und sich ein recht langes Leben wünscht, um alles hinzumalen. Als er aber in die Stadt kommt, und die Mauern und die Emsigkeit der Menschen sieht, ist es in seinem Gemüt wie zugeschüttet, er kann die Plätze seiner Freude nicht wiederfinden. Bei dem Tode seines Pflegevaters ist er, wie oben ausgeführt, zuerst zu verworren, um rechten Schmerz zu empfinden. Nach dem Begräbnis, während seine Pflegemutter weint, schweift er auf dem Felde umher und ist entzückt von der Landschaft, die sich

*) Über diese veränderte Beleuchtung, welche die Vorstellungen in Folge einer neuen starken Stimmung erhalten, vergl. unten.

in einem Wasser spiegelt: noch nie hat er eine Landschaft mit solchem Vergnügen betrachtet. Der Gedanke an den Tod des Alten stört ihn dabei keinen Augenblick. Aber der Versuch, das Bild zu zeichnen, mifslingt, unbefriedigt kehrt er zurück, und jetzt erst, im Gespräche mit der Mutter, wird er gründlich niedergeschlagen: Vater und Mutter hat er verloren — der Alte hat ihm nämlich gesagt, dafs er ein Pflegekind ist —, er kommt sich verwaist und verachtet vor und verliert fast allen Lebensmut. Diese Stimmung bleibt vorläufig bestehen, die Ungewifsheit über seine Herkunft quält ihn auch, und er beschliefst begreiflicherweise, das bevorstehende Erntefest nicht mitzumachen. Aber am Tage vor dem Fest kommt ein Brief von Sebastian und sofort, ehe er noch geöffnet hat, erheitert sich sein Gemüt, „wie wenn nach langen Winternächten und trüben Tagen der erste Frühlingstag über die starre Erde geht“, er hat seinen Mut wieder, er fühlt sich nicht mehr so verlassen; er öffnet und findet eine Einlage von Dürer, und nachdem er beide liebevolle Briefe gelesen hat, ergiefst sich Heiterkeit und Stärke durch seine Seele, er sucht am folgenden Tage die Freude und ist bei dem Erntefeste zugegen.

Noch ein Beispiel aus dem zweiten Teil. Bei dem alten einsiedlerischen Maler hat Franz ein Bild gefunden, das er als das Portrait seiner Geliebten erkennt; die Gräfin aber erklärt es für ein Bild ihrer Schwester, die gestorben sei. Natürlich erschüttert diese Nachricht den Franz auf das tiefste: er irrt umher, weint, das Leben ist ihm kein Leben mehr, Kunst, Ruhm, alles ist ihm gleichgültig. Zwei Tage später ist ein Waldfest, das Florestan arrangiert hat; Franz weigert sich zuerst, hinzugehen, er meint, er könne nie wieder vergnügt sein, aber er geht schliefslich doch hin und obgleich er der andrängenden Freude einen bewufsten Widerstand entgegensetzt und seine Traurigkeit sucht, wird doch diese Traurigkeit mit samt seinem bewufsten Widerstande sehr bald gründlichst besiegt durch die Eindrücke des Moments, unter denen, wie oben gesagt, die lockende Schönheit der blonden Emma eine Hauptrolle spielt. Nicht etwa wirft Franz sich hinein in das frohe Gewühl, um sich zu betäuben, sondern als wäre gar nichts trauriges geschehen, ganz harmlos und unbefangen vermag er sich am Tanzen und anderen Lustbarkeiten zu freuen, und selbst Florestans provozierende Frage: „Bist Du nun nicht glücklich?“ fordert ihn nicht zum Widerspruch heraus. Das alte Gefühl der Trauer, das er mitgebracht hat, ist eben auch hier spurlos verschwunden.

Die Fälle, in denen wir das Standhalten eines alten Gefühls gegenüber einem neuen Eindruck beobachten können, sind seltener und weniger auffällig. Schon oben habe ich angegeben, dafs bei seinem Abschied aus Nürnberg der Einflufs des Morgens nichts gegen seinen Schmerz vermag. Gegen Ende des zweiten Teils quält ihn die Verworrenheit seiner Vorstellungen bis zu Tränen, 374; nun schweift er durch die Stadt und die bunten Häuser, die Brücken, die Kirchen mit ihrer künstlichen Steinarbeit, nichts reizt ihn, es genau zu betrachten, sich einzuprägen, wie er es sonst so gerne tat, in jedem Werke schaut ihn Vergänglichkeit an. Allmählich scheint das Gefühl zu verklingen; schliefslich trifft er ein paar Menschen, in denen er verkleidete Freunde zu erkennen glaubt, und diese beschäftigen ihn dann. Als er nach dem Tode des Vaters die Landschaft vergebens zu zeichnen versucht hat, und nun mit seiner Mutter von mancherlei Dingen sich unterredet, wird er durch jeden Gegenstand, den er sieht, durch jedes Wort, das er hört, niedergeschlagen, die weidenden Herden, die ziehenden Töne des Windes durch die Bäume, das frische Gras und die sanften Hügel wecken keine Töne in seiner Seele auf — obgleich doch diese Dinge sonst stark auf ihn wirken. Es ist aus Tiecks Darstellung nicht recht zu ersehen, wieviel Einflufs auf seine Stimmung das Mifslingen der Zeichnung und wieviel der Inhalt der Unterredung hat. —

Es ist aus allem vorhergehenden deutlich, dafs die einzelnen Gefühle, soweit sie mit dem oben gekennzeichneten Grundzug zum Passiven etc. übereinstimmen, leicht erregt werden und in grofser Stärke auftreten; zwei Ausnahmen von dieser Regel sind oben im einzelnen erklärt. Meister Lukas beurteilt den Franz ganz richtig, wenn er sagt: „Ich merke, dafs alles bei Euch einem zu heftigen Charakter entspringt“. Wenigstens an einiges will ich nochmals erinnern: stark wirkt die blofse Tageszeit, überaus gerührt ist Franz von einer Heiligengeschichte, die ein alter Mann erzählt, und aller Zuhörer Andacht, überaus empfindlich gegen das Fremdartige; die gewaltige Wirkung der Kinderbegegnung mit seiner Geliebten oder der Erinnerung daran ist wohl auch zu erwähnen. Vergl. noch die Wirkung seiner Blumen — und vieles andere. Bezeichnend ist es ferner, wenn Franz in einer bestimmten Gemütslage sich gar nicht vorstellen kann, dafs er jemals in einer anderen gewesen ist oder in Zukunft sein könnte: in idyllischer Umgebung, Abends, wo ihm so recht wol ist, kann er sich kaum seiner vorigen

trüben Stunden erinnern, glaubt er niemals wieder betrübt werden zu können; als die Nonne ihm den Brief giebt, ist es ihm, als sei sein gewöhnliches Leben auf ewig verschwunden, nach dem Abschied von Florestan, als habe er alle Freude des Lebens verloren etc. —

So viel vorläufig von seinen Gefühlen. Was sein Vorstellungsleben anlangt, so sind seine Erinnerungen, seine Phantasiebilder klar und scharf, wie Tieck ausdrücklich bemerkt, 173: Da er ganze Bilder, Versammlungen mit allen ihren Menschen getreu und lebhaft in seiner Phantasie aufbewahren und sie dann von neuem vor sich hinstellen konnte, so war er in manchen Augenblicken ungewifs, ob alles, was ihn umgab, nicht auch vielleicht eine Schöpfung seiner Einbildung sei.

Häufig läfst sich der Einflufs seines Malerhandwerks spüren. Die Kunst ist ja seine stete Gesellschafterin; sie sieht ihm in der Einsamkeit zu und in Gesellschaft sitzt sie neben ihm und er führt mit ihr stille Gespräche; nicht leicht kann ihm etwas begegnen, wobei er nicht an Malereien gedacht hätte, (144). So betrachtet er mehrfach Scenen des Lebens vom Standpunkt des Malers, z. B. die tanzenden Bauern auf dem Erntefest, 153, oder bei dem italienischen Bacchanal einen der Künstler, der auf einem schönen Pferde durch den Garten reitet, nachdem er ein hübsches Mädchen zu sich heraufgehoben hat: Franz bewundert das schöne Gemälde, er glaubt den Raub der Dejanira vor sich zu sehen. Einmal versetzt er sich selbst in ein Gemälde, als er vor der Stadt Leyden ausruht: er hat die Stadt öfters im Bilde gesehen, er kommt sich jetzt vor als eine von den Figuren, die immer in den Vordergrund eines solchen Prospektes gestellt werden und er sieht sich nun selber gezeichnet oder gemalt da liegen unter einem Baume und die Augen nach der Stadt vor ihm wenden.

Bisweilen giebt die Wirklichkeit nur eine gewisse Anregung zur Gestaltung freierer Phantasiegemälde. Neben dem kranken Vater mufs Franz an tausend Gegenstände denken, die ihn zerstreuen, vorzüglich an ein Gemälde von Kranken, von trauernden Söhnen und wehklagenden Müttern; nach dem Tode des Alten sieht er in Gedanken betende Einsiedler, die verehrungswürdigen Märtyrer, und alle Leiden der armen Menschheit ziehen in mannigfaltigen Bildern seinem Geiste vorüber. Gelegentlich arbeitet er in Gedanken an grofsen Gemälden 139, 13, vergl. auch 134, 6 und 128, 6, oder er entwirft im Gespräch ein Bild, das er dann auch wohl in der Phantasie anschaulich vor sich haben mufs, wie denn z. B. das 318, 18 geschilderte auch der Phantasie des Lesers sofort deutlich aufgeht. Auch die Vorstellung,

wie Rafael tot unter seinen Gemälden ruht, seine letzte Schöpfung dicht neben ihm, ist ganz so wie jemand das etwa malen könnte.

Aber auch anderes vergegenwärtigt seine Phantasie ihm mit vollster Lebendigkeit, z. B. seine Kindheitserinnerungen. Wie Vorhänge fällt es von seiner Seele, er sieht nur sich und die liebe Vergangenheit; eine Reflexion führt ihn dann zu dem Gedanken an seine Nürnberger Lehrzeit; und alles was damit zusammenhängt, die Malerstube, Albrecht, Sebastian, seine Kopieen eilen an seinem Geiste vorüber, sogar die Gespräche, die sie gehabt haben; darauf stürmen wieder die Erinnerungen auf ihn ein, die sich an die unmittelbaren Sinneseindrücke, an Bäume und Büsche anknüpfen. Das glänzendste Bild wird nicht gleich lebendig, die Associationen bringen zunächst nur das Gefühl in ihm hervor, dafs er da etwas besonderes erlebt habe; erst als eine Schalmei ertönt, schwindet die letzte Hülle und die Waldhornklänge, die er „in der Trunkenheit“ hört, scheinen eine fast hallucinatorische Deutlichkeit zu haben. — Als ihm seine Pflegemutter den Vorschlag macht, Bauer zu werden und da zu heiraten, fällt ihm der reiche Fabrikant ein, der ihm einen Vorschlag von ähnlicher Tendenz gemacht hat; er sieht die ganze Gesellschaft noch einmal und fühlt alle Beängstigungen wieder, die er damals gefühlt hat. Kompliziertere Associationen liegen 373, 32 vor. Franz betrachtet das Bild seiner Geliebten und seine Phantasie führt ihn zu Emma, zu den lüsternen Bildern und Erinnerungen, die mit ihrer Gestalt in Zusammenhang stehen. Andererseits knüpfen sich an das Bild doch auch die Vorstellungen seiner Kindheit, seiner alten Sehnsucht; das weitererwähnte, Sebastians Freude und Erstaunen, kann nur durch Anknüpfung an die Kindheiterinnerungen hereinkommen, und wenn endlich das Grab genannt wird, so hat dieses überhaupt keinen erkennbaren Zusammenhang mit dem vorhergehenden. Vergl. noch 244, 33. 379, 17. 119, 30.

In vielen Fällen erhält sein Vorstellungsleben seine Färbung und Lenkung von seinem Gefühl, seiner Stimmung. Schon in den eben angeführten Beispielen läfst sich das gelegentlich konstatieren: wenn Franz nach dem Tode des Vaters an die verehrungswürdigen Märtyrer und alle Leiden der armen Menschheit denkt, so entsprechen diese Vorstellungen eben seiner Stimmung. — Dieselben Dinge, dieselben Vorstellungen erhalten eine andere Beleuchtung, einen anderen Wert für ihn, wenn er in verschiedenen Stimmungen ist. In der Rührung und dem Schmerz des Abschiedes kommt ihm Dürers Hausfrau

so gut vor, obgleich sie oft mit ihm gescholten, oft Meister Dürer betrübt hat. Sie packt ihm zwar bei dieser Gelegenheit seine Wäsche ein und ist auch selbst gerührt, da aber Dürer ein vortrefflicher Mann und Franz ein wahrer Musterknabe ist, so scheint ihre Güte doch nicht über ein gewisses Mafs hinauszugehen. Als ihm das Entferntsein von seiner Geliebten 174 so recht schmerzlich zum Bewufstsein kommt, da werden ihm der helle Tag, das funkelnde Gras, die klaren Wasser trübe und melancholisch und nur seine verwelkten Blumen blühen und duften ihm. Die inneren Bilder, die ihn vorher mit Glanz überschütteten, scheinen ihm nach Änderung seiner Stimmung abgeschmackt, 134. In starker Verstimmung erscheint ihm seine Kunst, sein Streben, sein Wirken als etwas armseliges, kaltes und jämmerlich dürftiges. Aus allen menschlichen Werken schaut ihn Vergänglichkeit an, kurzum das ganze Leben erhält eine dunkle Farbe, 374. Das stärkste Beispiel dafür, wie ihm seine Phantasie die Wirklichkeit fälscht und färbt, ist aber doch wohl folgendes. Er hat in der Köhlerhütte 367 eben noch die ruhigen frommen Empfindungen gefühlt, die ihn schon so oft beglückt haben, man ist dann zur Ruhe gegangen, der Mond scheint durch das Fenster und das Gesicht eines Wanderers, der auch im Zimmer schläft und der dem Franz schon früher unsympathisch war, fällt diesem auf, als Heftigkeit und Ungestüm ausdrückend; dazu wird der Mann durch einen Traum geängstigt und wirft sich umher. Der Anblick regt den Franz auf, das Grauen der Nacht kommt dazu, und von dieser Stimmungsgrundlage aus geht seine Phantasie an die Arbeit und deutet ihm alles um: er glaubt sich unter Räubern zu befinden, jedes Wort des Kohlenbrenners, dessen er sich nur erinnert, ist ihm verdächtig, er erwartet es ängstlich, wie er mit seinen Spiefsgesellen aus der Türe des anderen Zimmers herauskommen würde, um sie im Schlaf zu töten. In derselben Nacht schreibt Franz dann das Gedicht vom Phantasus. — Im Abschiedsschmerz ist er überzeugt, von Dürer nicht zärtlich genug Abschied genommen zu haben; am Schlufs des ersten Wandertages sagt er plötzlich: ach wenn Ihr mich nur nicht verstofst, weil ich Eurer unwürdig bin, wobei er Dürer und Sebastian im Auge hat, u. s. w.

Es ist charakteristisch für Franz, dafs in den Fällen, wo sein Vorstellungsleben unter dem Einflufs eines Wunsches steht, seine Phantasie ihm nicht etwa eine leichte Erfüllbarkeit dieses Wunsches vorgaukelt, sondern Gedanken von gerade entgegengesetzter Bedeutung und ängstigender Wirkung auftauchen: Gedanken, welche ihrem Ge-

fühlsgehalt nach wohl zu der schmerzlichen Ungeduld eines noch nicht erfüllten Wunsches passen, nicht aber zu dem Gefühl eines energischen Strebens. Der Held von Florestans Erzählung befindet sich in Bezug auf seine Geliebte in einer noch prekäreren Lage, als Franz: er kennt nur ein Porträt, er weifs gar nicht, ob das Original des Bildes wirklich lebt oder nur in der Phantasie eines Malers seine Existenz gehabt habe, aber er zieht aus, sie zu suchen, sein Herz sagt ihm, dafs sie lebe, dafs sie mit stiller Ahndung ihn erwarte, und er hofft sie zu finden. Bei Franz dagegen treibt die Sehnsucht nach der Geliebten den Gedanken des Nichtfindens, des Verfehlens in möglichst schroffer Zuspitzung hervor: er ängstigt sich ab, dafs seine Geliebte vielleicht in der Nähe sei, ohne dafs er es wisse. In einem anderen Falle, als er seine Brieftasche mit den Blumen unter einem Baum hat liegen lassen, nun eilig zurückkehrt um sie zu holen, gleichzeitig aber auch zwei Wanderer sich derselben Stelle nähern sieht, da ist seine Angst unbeschreiblich, er ist überzeugt, dafs sie ihm das Taschenbuch nimmermehr zurückgeben würden, wenn sie es finden sollten. Der Gedanke macht sich um so eindringlicher geltend, je mehr er auf das Gefühl drückt, und gewinnt in diesem Falle Überzeugungskraft, obgleich natürlich nicht der geringste objektive Grund für die Vermutung vorhanden ist.

Die Beeinflussung des Vorstellungslebens durch freudevolle Stimmungen ist seltener zu beobachten. In Morgenstimmung, wo ihm so wohl ist, wie fast noch nie, hat er Vertrauen zu seinem Talent und möchte glauben, dafs er ein guter Künstler werden könnte, 129. In der Freude über Dürers Lob bewegen sich gleichsam alle Kräfte in ihm auf einmal und rufen nach Tätigkeit, er empfindet eine Fülle in seinem Busen und wird von den mannigfaltigsten Gedanken übermeistert, 200. Höchst merkwürdig ist 358, 34. Es ist die Stelle, wo er nach Empfang des Klagebriefes von Sebastian die Elemente seines Glückes aufzählt, und da heifst es unter anderem: Vielleicht lebt sie doch noch, vielleicht hat sich die Gräfin geirrt — es ist von seiner Geliebten die Rede, in deren Porträt die Gräfin ein Bild ihrer verstorbenen Schwester erkannt hat. Mit Rücksicht auf das oben über die Wirkung eines Wunsches Gesagte ist zunächst zu betonen, dafs die Emmaepisode vorhergegangen ist und damit die Gestalt der unbekannten Geliebten für Franz momentan an Bedeutung verloren hat und zur Zeit kaum mehr als einen gewohnheitsmäfsigen Wert besitzt, wie er denn gleich darauf von Emmas Umarmungen spricht, in denen

er sein schönstes Glück gefunden habe. Im übrigen scheint es nach dem Wortlaut der ganzen Stelle, dafs Franz nicht etwa versucht, durch die Aufzählung sich künstlich einzureden, er sei glücklich, sondern dafs wirklich durch den Kontrast ein starkes Frohgefühl zu stande gekommen ist. Von diesem aus wird dann der Gedanke, die Gräfin habe sich geirrt, aufgeworfen und erhält den Schein der Möglichkeit. Wenn aber auch nur der Möglichkeit, es ist doch ein sehr starkes Beispiel von der Beeinflussung des Urteils durch das Gefühl, denn die Gräfin hat sich sehr bestimmt ausgesprochen und es ist nicht zu begreifen, wie der Irrtum zu stande gekommen sein sollte. Vorgelegen mufs freilich ein solcher haben, da Franz seine Geliebte schliefslich lebend wiederfindet, und es will mir doch fast scheinen als ob unsere Stelle nicht rein psychologisch aufzufassen sei, dem Franz sein Gedanke vom Dichter geliehen sei weniger zur Charakterisierung seiner Stimmung, als zur Vorbereitung des Lesers auf das Wiederfinden. Wir erfahren übrigens auch bei dem Wiederfinden selbst nicht, wie der Irrtum möglich war. —

Ich habe schon oben bei der allgemeinen Charakteristik des Gefühlslebens darauf aufmerksam gemacht, wie sehr alles Triebartige bei seinen Gemütsbewegungen zurücktritt. Gehen wir nun zur genaueren Untersuchung des Willens über, so können wir jene Beobachtung verallgemeinern: über die ganze Willenssphäre bei Sternbald ist die Schwäche ausgebreitet. Wir werden mehrere Erscheinungen kennen lernen, welche geeignet sind, seine Tatkraft zu lähmen; es mufs aber dabei betont werden, dafs es sich bei diesen Dingen um kein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis handelt: In der ursprünglichen für uns nicht weiter ableitbaren Anlage Sternbalds richtet sich die Gesamttendenz weniger nach der Seite des Wollens als vielmehr nach derjenigen des Fühlens und der Phantasiebetätigung und nur auf dem Boden dieser Anlage kann der Wille weitere uns nachweisbare Störungen durch die anderen Seelentätigkeiten erleiden*).

164 berichtet Franz an seinen Sebastian, er glaube manchmal, dafs ihm die Kunst zu seinem Glücke nicht genügen dürfte, auch

*) Wenn ich von der ursprünglichen Anlage spreche, so gilt das eben für Sternbald und ich will mit meinem „nur" nicht etwa läugnen, dafs eine in der ursprünglichen Anlage gegebene Gesamttendenz durch die Erfahrungen des Lebens, z. B. durch harte Schicksalsschläge möglicherweise eine andere Richtung gewinnen könnte: diese in dem Augenblick unserer Beobachtung vorhandene Richtung ist dann die Grundlage, auf der wir die einzelnen Fälle der Willensstörung betrachten müssen.

wenn er endlich weiter und auf eine hohe Stufe gekommen sein sollte; er weifs wohl, dafs Sebastian darauf fragen könnte: nun warum legst Du nicht Pinsel und Palette weg und suchst durch gewöhnliche Tätigkeit den Menschen nützlich zu werden? und er fügt hinzu: es kann sein, dafs ich besser täte, aber alle dergleichen Gedanken fallen mir jetzt sehr zur Last. Das ist eine Gedankenreihe, die sehr geeignet wäre seinen Kunsttrieb zu stören; eine solche Wirkung tritt übrigens in Tiecks Darstellung nicht hervor. Das Ganze aber ist ein hübsches Beispiel für das Wechselverhältnis zwischen einem bedrohten Triebe und dem ihn bedrohenden Gedanken, denn dieser Gedanke wird nur dadurch möglich, dafs der Trieb zum künstlerischen Schaffen bei Sternbald nicht so mächtig ist, um beständig die Herrschaft in seiner Seele zu führen. Was sich hier neben ihm geltend macht, ist jedenfalls die Sehnsucht nach dem „fernsten und goldensten", dessen Symbol, seine Geliebte, Franz kurz vorher gesehen hat und in demselben Briefe mehrfach erwähnt.

Eine wichtige Stelle in unserem Seelenleben nimmt unser Selbstvertrauen ein. Es kann rein empirisch erworben werden, indem wir durch Erfahrung die Gewifsheit gewinnen, dafs wir allen im gewöhnlichen Verlauf der Dinge zu erwartenden Aufgaben gewachsen sind. Grofsen Einflufs hat ferner unsere Gesamtstimmung: Heiterkeit, körperliche und geistige Frische wirkt fördernd, das Gegenteil hemmend. Endlich ist auch die Wahrnehmung einer einigermafsen gleichbleibenden Gemütslage, namentlich eines nach einer Richtung hin beständig wirkenden starken Strebens günstig, während ein beständiges rapides Wechseln der Stimmungen verwirrend wirken mufs. Von einer etwaigen, die Schwierigkeit der Aufgabe vergröfsernden Tätigkeit der Phantasie sehe ich einstweilen ab. Bei Sternbald nun fehlt im ersten Teil das Selbstvertrauen fast gänzlich, wie 228 ausdrücklich gesagt wird: Florestan war immer lustig, sein Mut verliefs ihn nie, und das war für Franz sehr erquicklich, der fast beständig ein Mifstrauen gegen sich selbst hatte. Die erste der drei oben angegebenen Quellen kommt für ihn während des ersten Teils nicht in Betracht: seine künstlerische Tätigkeit bereitet ihm Schwierigkeiten, die er nur mühsam überwindet und im Verkehr mit Menschen mufs er auf Schritt und Tritt seine Ungeübtheit, seinen Mangel an Umgang wie es Seite 135 heifst, bemerken. Von dem dritten kann bei Franz niemals die Rede sein: oft genug mufs er wahrnehmen, wie die Gefühle und Stimmungen in ihm hin und her wogen, wie „seine Entwürfe, Hoffnungen, sein

Zutrauen zu sich vor neuen Empfindungen untergeht“ (134) und diese Wahrnehmung bringt ihm sogar sein Selbstbewufstsein ins Wanken, wie er denn im weiteren Verfolg der eben angezogenen Stelle schreibt: Ich weifs nicht mehr, wer ich bin; mein Sinn ist gänzlich verwirrt. Im zweiten Teil ist seine Stimmung weniger ungleichmäfsig. So ist also sein Selbstvertrauen im ersten Teil durchaus Stimmungssache, wie 129, wo er am Morgen nach erquickendem Schlummer monologisiert mit dem Schlufssatz: ich will mir selber vertrauen; und da seine Stimmung so oft eine gedrückte ist, so tritt auch sein Selbstvertrauen nur sporadisch auf. Wenn es in den späteren Partieen damit besser wird, so kommt das daher, dafs Franz einmal durch fortgesetzte Übung die an ihn herantretenden Aufgaben in Kunst und Leben besser überwinden lernt und hier einige Sicherheit gewinnt, und dafs ferner seine Stimmung im ganzen sich hebt: schon durch seine Fortschritte auf den beiden genannten Gebieten werden die Ursachen für Verstimmungen geringer und das fröhliche Wanderleben tut auch das seinige*). Das stärkende Gefühl einer festen in sich geschlossenen Persönlichkeit aber kann Franz wenigstens bis Seite 375 nicht haben, denn auch da noch wird er von einem plötzlichen Stimmungsumschlag überwältigt, und er ist sich ganz klar darüber, dafs er vielleicht in wenigen Tagen wieder anders denken und fühlen werde, d. h. dafs er noch immer der Spielball seiner Gefühle ist.

Das beständige allgemeine Mifstrauen Sternbalds gegen sich selbst mufs nun wieder in mannigfacher Weise störend wirken. Ich lasse die Kunst vorläufig bei Seite; aber nehmen wir seine Schüchternheit im Verkehr mit Menschen. Sie beruht also zunächst auf seinem Mangel an Übung und dieser Mangel an Übung trägt, wie gesagt, dazu bei, sein Selbstvertrauen herabzudrücken: hätte er aber ein aus anderen Quellen, aus dem Bewufstsein eines starken Willens genährtes, so würde er seine Ungeschicktheit nicht so bitter empfinden, er würde im Gefühl seiner inneren Kraft sich leichter über diesen Mangel hinwegsetzen können und dadurch auch schneller zu einer wirklichen Überwindung gelangen. Ferner noch einige Worte über den depri-

*) Vielleicht hat Tieck auch an einen Einflufs gröfseren körperlichen Wohlbefindens auf Sternbalds Stimmung gedacht. Ausgesprochen ist das freilich nirgends; aber derartige Einflüsse zu berücksichtigen lag ihm nicht ferne, wie manche Stellen des Lowell beweisen, und bei Gelegenheit des italienischen Bacchanals heifst es: Franz war jetzt in der blühendsten Periode seines Lebens, sein Ansehn war munter, sein Auge feurig, seine Wangen rot u. s. w.

mierenden Eindruck, den die Berührung mit einer entgegengesetzten Gefühls- und Denkart auf ihn macht. Die Vorbedingung dafür ist eine gleich näher zu erörternde Unfähigkeit, mit neuen Eindrücken fertig zu werden, sie sich gegenüberzustellen zu ruhiger Betrachtung: sie treten häufig sofort zu seinem Gefühlsleben in Beziehung. Aber auch unter diesen Umständen brauchte der Eindruck nicht immer so deprimierend zu sein, wie er es bei Franz ist: bei einem starken Selbstvertrauen läge etwa das Gefühl der Verachtung näher, und dieses Gefühl könnte auch bei einer wenig impulsiven Anlage, wie Sternbald sie hat, bestehen. Wenn er z. B. mit alten Leuten nicht gerne spricht, weil er nur selten in ihre Empfindungen einstimmen kann, weil er merkt, dafs er ihnen zu jugendlich ist, dafs sie mit einem gewissen Mitleid auf ihn herabblicken, als wenn er endlich allen diesen Gefühlen und Stürmen vorüberschiffen müfste, um in ihr ruhiges kaltes Land festen Fufs zu fassen — so könnte ein anderer als Sternbald ihnen vielleicht Mitleid mit Mitleid vergelten oder womöglich ihrer weisen Reden spotten. Tieck behauptet ja allerdings, die Jugend suche überhaupt einen freundlichen Widerhall aufsenwärts und ängstige sich, wenn er ausbleibe, und auch Ludovico würde gerne einen Bruder haben, in dem er sich selbst ganz wiederfände, 347; aber er ist doch über den Mangel hinweggekommen, lebt sehr vergnügt, treibt sich unter allen möglichen Menschen umher und ängstigt sich gewifs nicht, wenn der Widerhall ausbleibt. Nur eine Natur wie die Sternbalds bedarf einer Umgebung, die sie von allen Seiten stützt und hält. — Ich habe oben einen Fall angeführt, wo Florestans Reden deshalb so ängstigend wirken, weil sie in seiner Brust eine ihm unangenehme Resonanz finden; etwas ähnliches scheint, freilich weniger deutlich erkennbar, auch in anderen Fällen mitzuspielen, so dafs dann sein eigenes Fühlen und Denken etwas ins Schwanken gerät, ein leises Gefühl der Unsicherheit Platz greift. Um auf das oben angeführte Beispiel von den alten Leuten zurückzukommen: Franz wirft selbst, aus sich heraus, gelegentlich den Gedanken hin, er könne sich vielleicht ändern, später einmal alles mit anderen Augen ansehen, aber er setzt auch hinzu, er wünsche das nicht, 165; wenn er nun aus dem Betragen der alten Leute die Erwartung seiner künftigen Änderung herausliest, so mag ihm in solchen Augenblicken die Möglichkeit einer solchen ihm unerwünschten Änderung eindringlicher werden. Ferner: Dürer schreibt einmal, 152: Es ist immer etwas wunderbares darin, dafs wir Maler nicht so recht unter die übrigen Menschen hinein-

gehören, dafs unser Treiben und unsere Geschäftigkeit die Welthändel und ihre Ereignisse so um gar nichts aus der Stelle rückt ... Das befällt uns sehr oft in der Einsamkeit oder unter kunstlosen Menschen und dann möchte uns schier aller Mut verlassen. Das wäre also ein Zweifel an dem Wert der eigenen Arbeit. Ein solcher Zweifel ist dem Franz bis zu seiner Abreise nach Nürnberg nicht gekommen, er hat bis dahin nie darüber nachgedacht, ob seine Beschäftigung den Menschen nützlich wäre, sondern sich nur seinem Triebe überlassen; als ihm nun gleich am ersten Wandertage dieser Zweifel von aufsen entgegentritt, weifs er ihn in der Tat zuerst nicht zu widerlegen und ist betrübt. Freilich fafst er sich bald und bringt allerlei zur Verteidigung seiner Kunst vor, 126. Ebenso antwortet er auf dieselben Einwände, 239, in längerer Rede; aber etwas verdächtig ist es, wenn er den Mitunterredner wegen seiner Heftigkeit um Entschuldigung bittend meint: ihr mögt vielleicht Recht haben — was man freilich als blofse Höflichkeitsphrase auffassen kann. Entschieden auf den oben angedeuteten Zusammenhang weist eine Äufserung hin, die Franz tut, nachdem er den Strafsburger Münster aus eigener Anschauung kennen gelernt hat, 270: Ich ärgere mich nun nicht mehr, wenn von diesem Riesengebäude verächtlich gesprochen wird, wie es mir ehemals wohl begegnete, da ich es nur noch aus Zeichnungen kannte. Führt jeden Tadler nach Strafsburg ... wer da noch demonstrieren und Erwin und das barbarische Zeitalter bedauern kann, o wahrhaftig, der begeht, ein armer Sünder, die Verleugnung Petri an der Herrlichkeit des göttlichen Ebenbildes. Durch die eigene Anschauung kann Franz nur eine Festigung seiner Überzeugung von der Herrlichkeit des Münsters gewonnen haben, sodafs er nun jeden Zweifler als einen nicht weiter in Betracht kommenden Menschen anzusehen vermag; wenn er dadurch gegen jeden Ärger geschützt ist, so mufs bei dem früheren Ärger eine leise Unsicherheit, ein Mangel an Vertrauen auf die absolute Richtigkeit seiner Ansicht mitgespielt haben.

Nun zu spezielleren Beobachtungen. Aufser in dem zur Genüge gekennzeichneten Zurücktreten des Triebartigen in seinen Gefühlen offenbart sich uns die geringe Bedeutung der ganzen Willenssphäre zunächst, wenn wir beachten, wie wenig Gewalt Sternbald über seine Vorstellungen und Gefühle hat, während diese ihrerseits seinen Willen zu unterbinden, zu lähmen, zu stören vermögen.

In der verworrenen Stimmung beim Tode seines Vaters vermag

er die zerstreuenden Bilder und Gedanken nicht zu bannen, obgleich er sich die bittersten Vorwürfe darüber macht. Während der Emmaepisode betrachtet er oft mit wehmütiger Ungeduld das Bild seiner Geliebten, er will sie seiner Phantasie mit aller vorigen Klarheit zurückzaubern, aber es ist vergebens, Geist und Sinne sind wie mit ehernen Banden an die Gegenwart gefesselt, 310. An der oben angeführten späteren Stelle, wo er auch einmal das Bild seiner Geliebten betrachtet, fährt ihm eine wahre Jagd von Vorstellungen durch das Bewufstsein und ihre Verworrenheit bringt ihn zum weinen, aber er kann nichts dagegen machen.

Treten Franz neue Eindrücke entgegen, so vermag er schwer mit ihnen fertig zu werden: erst allmählich mufs sich sein Inneres dann wieder zurechtrütteln. Die neuen Eindrücke überwältigen entweder sein Bewufstsein, verwirren und betäuben ihn, oder sie bewirken eine noch tiefere Störung, indem sie unabwehrbar sofort zu seinem Gefühlsleben in Beziehung treten und diesem Impulse erteilen. Eine ganz scharfe Grenze zwischen beiden Wirkungsarten läfst sich nicht ziehen, doch wird einmal von Tieck ausdrücklich die erstere isoliert: es ist, als das ungewohnte Leben und Treiben in der grofsen Handelsstadt den Franz zu sehr betäubt, als dafs es ihn hätte niederschlagen können. Ich habe schon oben hierzu in Parallele gestellt, dafs Franz beim Wiedersehen seiner Heimat durch die ungewohnte Umgebung offenbar in Verwirrung gerät und deshalb keinen starken Schmerz fühlt; diese durch die direkten Eindrücke hervorgerufene Verwirrung macht ihn dann gegenüber den andrängenden Phantasiebildern wohl noch weniger widerstandsfähig, als er es sonst schon wäre. — Am Begräbnistage fallen alle Vorstellungen so schwer in seine Seele, dafs sie lange haften, aber auch als er in heiterster Stimmung den ihn fremdartig berührenden Brief Sebastians gelesen hat, mufs er eine ähnliche Erfahrung machen und es wird hier ganz allgemein ausgesprochen „dafs alles neue mit einem so gewaltsamen Eindruck auf seine Seele fällt und ihr dadurch die freie Bewegung raubt“.

Ich will noch auf seine interessanten Selbstbekenntnisse an Lukas hinweisen, 180f. In Nürnberg, in der gewohnten Umgebung unter denselben Menschen wo er sich weder nach rechts noch nach links umsah, hat er Fortschritte gemacht, aber schon damals war ihm jede neue Erzählung, jedes Kennenlernen eines verständigen Mannes gefährlich; er ward dadurch etwas irre, fand sich aber freilich bald wieder zurecht. Seit dem Beginn seiner Wanderschaft ist es nun ganz arg:

seine innerlichen Bilder vermehren sich bei jedem Schritt, alles wirkt mit quälender und schöner Geschäftigkeit in seinem Busen, er möchte alles darstellen, bald dies bald das, und er ist über alle dem so verwirrt, dafs er überhaupt nichts anfangen kann. Alles einzelne, das er sieht und hört, lockt und reizt ihn, er weifs es nicht zu beherrschen. Dürer findet den Zustand unbedenklich: wenn Franz auch eine Zeitlang in Verwirrung lebe, so werde er das doch schliefslich überwinden, 200; aber noch stark gegen Schlufs schreibt Franz: Mein Geist ist zu unstät, zu wankelmütig, zu schnell von jeder Neuheit ergriffen: ich möchte gerne alles leisten und darüber werde ich am Ende gar nichts tun können, 383. Erst auf einer der letzten Seiten des Romans erfahren wir, dafs Franz mit einiger Überwindung sich an eines tadelsüchtigen Kollegen Denkungsart gewöhnt, dafs er sich zwingt nicht heftig zu sein, nicht seine Gefühle sprechen zu lassen, wenn sein Verstand und Urteil in Anspruch genommen wird, 401. Da gelingt es also Franz, das Fremde sich genügend fern zu halten, die sofortige Wirkung auf sein Gefühlsleben zu verhindern, es sich gegenüberzustellen und ruhig zu betrachten.

In der eben angeführten Unterredung mit Lukas führt Franz noch etwas anderes an, das ihn störe. Je höher seine Begeisterung für die Kunst steigt, um so tiefer sinkt sein Mut, wenn er irgend einmal an die Ausführung gehen will. Er scheut nicht etwa die Mühe und Arbeit, er hat auch nicht den Stolz, gleich das Vortrefflichste hervorbringen zu wollen, das keinen Tadel zulasse, aber seine Phantasie zeigt ihm das Ziel des künstlerischen Schaffens als ein so hohes und heiliges, dafs diesem Ziel gegenüber seine Kraft als eine ganz und gar unzulängliche ihm erscheint. Es packt ihn eine Angst, eine Scheu, ja er möchte es eine Anbetung nennen sowohl der Kunst als auch des Gegenstandes, den er darzustellen unternimmt. Er versenkt sich in den Gedanken an die Herrlichkeit des Erlösers und seiner Taten, wie der christlichen Märtyrer u. s. w., kurz der Objekte, deren künstlerische Gestaltung er unternehmen möchte, er bemerkt, dafs es nur wenigen Auserwählten gegönnt ist, jene Herrlichkeit ganz zu erfassen und in Farben und Gestalten auszudrücken, er entsinnt sich seiner eigenen Entzückungen vor herrlichen Gemälden, und über alledem entsinkt ihm aller Mut und anstatt zu arbeiten, verliert er sich in ein leeres untätiges Staunen. Meister Lukas antwortet ihm sehr verständig, wenn man ein Maler sei, müsse man eben malen, seine Entzückungen könne er ja doch nicht auf die Tafel bringen. Bald

darauf erfahren wir, dafs dem Franz ein einfaches Porträt recht gut gelingt, wo natürlich jene Scheu und Anbetung nicht in Betracht kommt: seine Phantasie war weniger angespannt, er forderte nicht zu viel von sich, 237. Aber auch bei religiösen Sujets kommt er über das störende allmählich hinweg: In Strafsburg malt er eine heilige Familie und vertraut dabei zum ersten Male seinen Kräften in allen Stunden, er ist begeistert und doch ruhig. Der ganze Brief, in dem er das seinem Sebastian mitteilt, klingt sehr mutig, 256.

Es klingt etwas seltsam, wenn Tieck 163 sagt, Franz konnte heut seine Empfindungen durchaus nicht bemeistern, denn das ist überhaupt so Regel bei Sternbald. Öfters bemeistern umgekehrt seine Gefühle seinen von der Vernunft gebilligten Willen, und selbst seine Absicht, nach Italien zu gehen, die doch auf einen starken in ihm lebenden Wunsch sich stützt, wird durch den momentanen Gefühlsgehalt der verschiedenen Situationen für einige Zeit bei Seite geschoben, so dafs er erstaunt ausruft: ich weifs selbst nicht, wie es kommt, dafs ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse. Wenn Franz sich schliefslich von der schönen Leonore abwendet, nachdem er vorher trotz seiner Selbstvorwürfe zu schwach war, die Fessel zu zerreifsen, so beruht diese endliche Abwendung nicht auf einer starken Willensanstrengung, sondern darauf, dafs die Fessel keine Fessel mehr ist, 404: er fand den bisherigen Leichtsinn seiner Lebensweise nüchtern und ungenügend, das heifst, der Reiz ist verflogen.

So sind Sternbalds Entschlüsse auch gegenüber dem Zureden seiner Freunde wenig haltbar. Von seiner Absicht, nach Italien zu gehen, würden sie ihn freilich nicht abbringen können, aber über andere Dinge läfst er mit sich reden. Vor Florestans Waldfest entschuldigt er sich, er werde nicht hingehen, und er hat ja auch alle Veranlassung dazu fernzubleiben, aber Florestan hört gar nicht darauf und Franz besucht das Fest, ohne dafs es, wie es scheint, besonderer Überredungskünste dazu bedurft hätte. Gegen den Vorschlag Ludovicos, über den Zaun eines Gartens zu klettern, um von den Früchten drinnen zu essen, macht er Einwendungen, aber da diese nichts helfen, so „bequemt“ er sich, obgleich er den gleichfalls zögernden Pilger draufsen zur Gesellschaft hätte. Dafs er auf Florestans Bemerkung, sie seien bewaffnet und könnten sich also gegen den Besitzer des Gartens wehren, schweigt, kann ihm nicht angerechnet werden, da die ganze Gesellschaft in dem Augenblick ferne Waldhörner zu hören glaubt und aufhorcht, so dafs von keiner Seite eine Äufserung

auf Florestans Worte erfolgt. Schwerlich würde Franz sich an einem Widerstande beteiligen. Als Florestan ihm später mitteilt, Ludovico wolle die schöne Nonne entführen, und ihm einen Brief Ludovicos zur Bestellung an das Mädchen übergiebt, da weigert sich Franz zuerst: Wie, soll ich mich dazu erniedrigen, das herrlichste Geschöpf vernichten zu helfen? Nein, mein Freund, ich werde sie vor dem Verführer warnen, ich werde ihr raten, ihn zu vergessen, wenn sie ihn liebt, ich werde ihr erzählen, wie er gesinnt ist, 380. Aber als Florestan ihm sagt, die Nonne selbst wünsche die Flucht, Ludovico sei übrigens ein ganz anderer Mensch geworden und wolle das Mädchen heiraten, da begnügt er sich mit diesen doch immerhin etwas vagen Versicherungen, die er noch nicht einmal aus dem Munde Ludovicos selbst hört, und bestellt den Brief.

In der Vorrede spricht Tieck von Künstlern, die ihr wechselndes Gemüt und die wunderbaren Stimmungen, die sie beherrschen, nicht begreifen. Auch dieses Nichtverstehen einer tatsächlich vorhandenen Stimmung, das mehrfach bei Sternbald, übrigens auch bei anderen Personen erwähnt wird, verstärkt den Eindruck der Selbstherrlichkeit und Unabhängigkeit des Gefühls.

Es bleibt nun noch ein Punkt zu betrachten übrig: nämlich die Frage, wie denn Franz selbst mit seinen eigenen inneren Zuständen, seinen eigenen Handlungen zufrieden ist. Es können dabei natürlich nicht alle Gefühle nochmals durchgenommen werden; z. B. dafs das Gefühl der Kraft, wenn er es einmal hat, ihm angenehm ist, ist selbstverständlich.

Er hat eine gewisse Vorliebe dafür, sich in Gefühlen zu ergehen, namentlich willkommen sind jene ganz hingegebenen Gefühle der Frömmigkeit, der Begeisterung, der Liebe und Verehrung. Ruhige, fromme Empfindungen haben ihn oft beglückt, 367. Seine grenzenlose Liebe für Dürer ist gelegentlich Schuld an trüben Stimmungen, wenn nämlich andere Menschen Dürer herabsetzen, und er klagt denn auch einmal: „Welcher unglückselige Geist hat mir diese Liebe und Verehrung zu Dir eingeblasen, dafs ich wie ein lächerliches Wunder unter den übrigen Menschen herumstehen mufs, dafs ich auf ihre Reden nichts zu antworten weifs, dafs sie meine Fragen nicht verstehen"? Aber das sind nur Worte, denn diese Liebe ist ihm doch ein köstliches Gut: je mehr er liebte, je wohler ward ihm, wie Tieck 210 ganz allgemein angiebt. Auch sonst weifs er recht wohl, dafs das Überschwängliche seines Fühlens ihn stört und ihm die Kraft

raubt, die zum Leben nötig ist, vgl. den Monolog S. 142, aber als ihm der Ehevorschlag gemacht wird und seine Phantasie ihm ein Bild seiner Zukunft ausmalt, da gehört zu dem beängstigenden dieses Bildes, dafs seine wunderbaren Gefühle und Wünsche, das zauberische Bild seiner Geliebten, dafs alles das Abschied genommen hat und sein Herz an nichts mehr glühend hängt. Sehr interessant sind auch seine Selbstbekenntnisse in einem Briefe an Sebastian, 165. Er schilt über die Menschen, die keines reinen Enthusiasmus fähig seien, in deren Brust selbst die Andacht nur mit Erdensorgen vermischt komme; er stellt es dann als möglich hin, dafs er mit diesen Klagen vielleicht Unrecht habe, dafs er, wenn er älter werde, vielleicht alles anders ansehen könne; aber er wünscht das nicht. Er hat manchmal eine unaussprechliche Furcht vor sich selbst, er empfindet seine Beschränktheit und doch kann er nicht wünschen, diese Gefühle zu verlieren, die so mit seiner Seele verwebt scheinen, die vielleicht sein eigentlichstes Selbst ausmachen: wenn er daran denkt, dafs er sich ändern könnte, ist es ihm so, als wenn Sebastian sterben sollte. Er möchte wohl mehr Stolz und Festigkeit haben, er sieht ein, dafs er nicht immer ein weichherziges Kind bleiben kann, wenn er auch wollte, er reflektiert darüber, dafs man mit kaltem Vertrauen zum Altar der Göttin hinzutreten und dreist eine von ihren Gaben fordern müsse, aber auf der folgenden Seite heifst es dann doch wieder: „Ich will meine Entzückung und Verehrung der Herrlichkeit in meinem Busen aufbewahren, weil dieser schöne Wahnsinn das schönste Leben ist.“ — Die Begeisterung, die ihn bei der weiten Aussicht, 294, ergreift, möchte er gerne immer fühlen: er trauert über seine Worte, über die Gedanken, die er ausgesprochen, dafs er sie nicht immer in frischer Kraft bewahren könne, dafs neue Eindrücke und neue Ideen diese Empfindungen vertilgen oder überschütten würden.

So fühlt sich Franz von der allgemeinen hingebenden und begeisterungsvollen Richtung seines Gefühlslebens beglückt und wünscht sie zu behalten. Quälend und beängstigend dagegen ist ihm der schnelle Wechsel seiner Vorstellungen und Gefühle, die geringe Herrschaft, die er über seine inneren Zustände hat. Zweimal wird, um den Zustand seiner Seele zu schildern, ein Vergleich aus der wilden Natur herangezogen: 133 schreibt er selbst nach einem schroffen Stimmungsumschlag an Sebastian: Wenn nur das ewige Auf- und Abtreiben meiner Gedanken nicht wäre! . . . Ich kann nicht dafür, ich kann mich nicht im Zaume halten, und alle meine Entwürfe, Hoff-

nungen, mein Zutrauen zu mir geht vor neuen Empfindungen unter, und es wird wüst und leer in meiner Seele, wie in einer rauhen Landschaft, wo die Brücken von einem wilden Waldstrom zusammengerissen sind. Ähnlich 374 f. Er betrachtet das Bild seiner Geliebten, mufs dabei aber an Emma denken etc. Die Verworrenheit aller der geweckten Vorstellungen bringt ihn zum weinen und seine trübe Stimmung wirft, wie oben angeführt, einen Schatten auf sein ganzes Streben, seine ganze Umgebung. Plötzlich kommt ihm der Gedanke, dafs er vielleicht in wenigen Tagen alles vergessen habe, was ihn jetzt erschüttere, und da heifst es: Wenn er so in sein bewegtes Gemüt sah, so war es, als wenn er in einen unergründlichen Strudel hinabschaute, wo Woge an Woge drängt und schäumt und man doch keine Welle sondern kann, wo alle Fluten sich vereinen und trennen und immer wieder durcheinander wirbeln, ohne Stillstand, ohne Ruhe, wo dieselbe Melodie sich immer wiederholt und doch immer neue Abwechselung ertönt: kein Stillstand, keine Bewegung, ein rauschendes tosendes Rätsel, eine endlose, endlose Wut des erzürnten stürzenden Elementes.

Die Gräfin erzählt ihm ihre traurige Geschichte, die einen grofsen Eindruck auf Franz macht: da ist er verdriefslich, dafs alle Gegenstände und Gespräche so hart auf sein Gemüt fallen, sodafs ihn der Eindruck davon bemeistert und sein Lebenslauf dadurch gestört wird, 292. Ähnlich quält es ihn nach Empfang jenes fremdartig berührenden Briefes von Sebastian, dafs alles neue seiner Seele die freie Bewegung raubt.

Wenn Franz beim Tode seines Vaters unzufrieden mit sich ist, weil er sich so verworren fühlt, wenn er sich Vorwürfe macht, weil er an allerlei zerstreuende Dinge denkt, so wirkt bei dieser Unzufriedenheit wohl mehreres zusammen. Unangenehm mufs es ihm sein, dafs die Bilder nicht zu bannen sind, mit solcher Gewalt sich herzudrängen; unangenehm, dafs sein Herz so „matt" ist, also ein volles Gefühl der Hingebung und Liebe sich nicht einstellen will, wie er es so gerne fühlt; hauptsächlich aber kommt wohl in Betracht, dafs er eine sittliche Verpflichtung empfindet, mit allen seinen Gedanken und Gefühlen bei dem sterbenden Vater zu sein. Auch in einigen anderen Fällen wirkt wohl zweierlei zusammen: seine Sehnsucht nach starkem reinem Gefühl und der Glaube, ein solches Gefühl haben zu sollen. Bei der Heiligkeit, welche die Kunst in seinen Augen hat, ist es begreiflich, dafs er nicht um des Erwerbes willen arbeiten will,

dafs ihm solches Tun in manchen Stunden sogar sündhaft vorkommt, dafs er sich selber hassen kann, wenn er zuweilen darauf verfällt, 148; ebenso dafs er sich des Gedankens schämt, seine Kunst könne ihm vielleicht zu seinem Glücke nicht genügen, 164. Ähnlich ist es wohl, wenn er sich seines Mifstrauens gegen Lukas schämt, oder wenn er sich gegen Schlufs Vorwürfe macht, dafs er Dürer und Sebastian so oft aus dem Gedächtnis verloren hat, 404.

Sonst wird Franz von dem Gegensatz zwischen einer empfundenen sittlichen Verpflichtung und seinem Denken, Fühlen oder Tun nur sehr selten gequält. Das Triebleben ist ja bei ihm überhaupt nur wenig entwickelt und soweit es entwickelt ist, hat es keinen bösartigen Charakter — zum Glück für ihn, da er sich doch nicht im Zaume zu halten vermöchte. So ist es denn eigentlich nur die sich regende Sinnlichkeit, die ihm in dieser Beziehung Sorgen macht, aber auch das tritt wenig hervor. Während der Emmaepisode staunt Franz in einsamen Stunden über seine Ungenügsamkeit, die ihn peinigt: da er dabei das Bild seiner ehemaligen Geliebten betrachtet, aber die Erfahrung machen mufs, dafs seine Phantasie an die Gegenwart gefesselt ist, so ist mit der Ungenügsamkeit wohl die Sehnsucht nach Emmas Küssen gemeint. Als Florestan ihm wegen seiner Liebschaft eine Lobrede hält, betont Franz, dafs alle Menschen von der Sinnlichkeit schlecht sprechen, und als Florestan ein übermütiges Liebeslied singt, erklärt er: man kann sich in einem leichtsinnigen Augenblick vergessen, aber wenn man freiwillig den Sinnen den Sieg über sich einräumt, so erniedrigt man sich dadurch unter sich selbst. Aber diese Grundsätze scheinen vergessen, als er einige Tage später das schöne Mädchen im Bade sieht, und er erzählt dann dem Florestan sein Erlebnis, ohne, wie es scheint, Reue darüber zu empfinden. Auch bei seinem Verhältnis zu Leonore macht er sich Vorwürfe, während des Bacchanals aber, wo er neben Leonore und gegenüber einem anderen schönen Mädchen sitzt, improvisiert er selbst ein Gedicht, das von Liebe und Küssen handelt. Er schämt sich dann freilich momentan seines Rausches. Wenn er aber später „manche Stunde bereut“, so kommt diese Reue gleichzeitig mit dem Aufhören des Reizes.

Noch einzelnes: er macht sich Vorwürfe, dafs er so lange mit seiner Weiterreise gezögert hat, 366, er schämt sich, dafs er noch so wenig getan hat, 158, seines Malens in dem Kloster, wo er nur als Handwerker arbeiten kann, namentlich wenn die schöne Nonne zusieht, 378, seiner törichten Liebeshoffnung als er auf dem Briefe der Nonne

die Adresse an Ludovico erkennt, 379. Bei der Arbeit in dem Kloster lächelt er auch einmal über sich — es wird nur ein mattes Lächeln gewesen sein.

Damit glaube ich diesen Charakter umfassend beschrieben zu haben. Über seine Entwicklung ist wenig zu sagen. Nicht durch einzelne tief eingreifende Ereignisse vollzieht sie sich, sondern langsam durch die täglichen Erfahrungen und Eindrücke des Lebens. Durch die Übung wird sein Auge schärfer und seine Hand sicherer, und er gewinnt Mut, wenn er auch den störenden Einflufs seiner starken Rezeptivität bis zuletzt merkt. Er lernt allmählich mit Menschen umzugehen, seine Unbeholfenheit schwindet und damit auch seine Schüchternheit. Sein allmählich wachsendes Selbstvertrauen in Verbindung mit der Gewöhnung mufs dahin führen, dafs er sich durch das Fremdartige weniger stören läfst. Der Übergang von seinen heiligen zu seinen weltlichen Entzücknungen erfolgt leise, fast ohne Kampf: er lernt die Weltlust kennen und gleitet hinein, namentlich ist es ihm als ob er mit der weichen ermattenden und doch erfrischenden Luft Italiens eine andere Seele einzöge. Dafs dabei der enthusiastische Grundzug seiner Gefühle derselbe bleibt, habe ich schon gesagt.

Durch das allmähliche Zurücktreten der frommen Empfindungen wird das Charakterbild Sternbalds demjenigen Wackenroders unähnlicher. Aber ich kann nicht finden, dafs dabei die Physiognomie Tiecks sich immer deutlicher hervordränge, wie Haym angiebt. „Wenn", schreibt er*), „im Gedränge der Menschen Sternbald in sein Gemüt blickt, und nichts darin sieht, als einen unergründlichen Strudel, ein rauschendes tosendes Rätsel — was ist das anders als der alte grüblerische Hypochonder, der jetzt — nach Wackenroders Tode — nicht mehr in Wackenroders Unschuld und unbedingter Kunstbegeisterung eine einfache Lösung seiner Zweifel fand?" Ich habe schon oben dieses Beispiel zusammengestellt mit dem anderen aus dem Anfang des Romans, wo Franz findet, dafs es in seiner Seele leer und wüst werde wie in einer rauhen Landschaft, wo die Brücken von einem wilden Waldstrom zusammengerissen sind. In der Tat lassen sich beide Stellen nicht von einander trennen: es handelt sich beide Male um den Eindruck plötzlicher Stimmungsumschläge und auch der Ausdruck ist ja ganz ähnlich. Das Charakterbild Sternbalds enthält

*) Romantische Schule, S. 132.

eben von vorne herein sehr viel von Tiecks Eigentum. Parallelen zu den einzelnen Zügen aus des Dichters früheren Werken liefsen sich zahlreich angeben; da es mich indessen zu weit führen würde, diese Zusammenhänge vollständig unter Verwertung aller Jugendarbeiten zu behandeln, so will ich auch darauf verzichten, die Notizen hier auszuschütten, die mir zur Hand sind. Im ganzen aber könnte Sternbald auf sich die Frage Mortimers im Lowell anwenden (III, S. 204): Von welchen Zufälligkeiten hing es nun vielleicht ab, dafs ich nicht wirklich schlecht wurde?" Tieck hat seinem Helden nicht einen Charakter verliehen, der allen Versuchungen trotzen würde, sondern er hat ihm die gefährlichen Versuchungen erspart, indem er ihm statt des dämonischen Omar oder Andrea nur den zwar leichtsinnigen, aber nicht bösartigen Florestan gegenüberstellte. Die Probleme des Lowell waren ihm ferner gerückt, als er den Roman schrieb. Er war 25 Jahre alt, und damit über die schlimme Zeit hinaus, in der grüblerische Fragen uns am tiefsten zu durchwühlen und am gründlichsten zu quälen vermögen. Seine Stimmung war gleichmäfsiger und heiterer geworden und er erfuhr, wie man auf Grund dieser Stimmung vergnügt hinleben könne, auch ohne einen positiven Lebensinhalt zu besitzen: so wie in unserem Roman Ludovico lebt, der weit entfernt ist von der trübseligen Resignation der Tugendhaften im Lowell und dem doch alles Positive, auch die Wackenrodersche Kunstbegeisterung fehlt. Diese seinem Freunde nachzufühlen mag für Tieck eine willkommene Zugabe gewesen sein; eine wirkliche standhaltende Lösung seiner Zweifel vermochte sie ihm schwerlich zu geben. Und er selbst scheint sie schon bei Abfassung des ersten Buches keineswegs für eine unfehlbare Universalmedizin gehalten zu haben; dafs sie dem Sternbald, wie der Charakter einmal angelegt ist, unter allen Umständen eine haltbare Stütze gewesen wäre, können wir nicht glauben, wenn wir jenen mehrfach erwähnten Brief an Sebastian lesen, wo er zweifelt, ob die Kunst ihm zu seinem Glücke genügen würde, wo er die Möglichkeit aufwirft, dafs er vielleicht später alles anders ansehen könne. In der Hand eines Andrea und seiner Helfershelfer würde dieser schwärmerische leichtempfängliche willensschwache Mensch mit seinem geringen Selbstvertrauen eben so verloren sein, wie William Lowell. Doch, wie gesagt, es war für Tieck nicht mehr ein Bedürfnis, den Charakter seiner Zerrüttung entgegenzuführen. —

Unter den übrigen noch zu behandelnden Personen steht der Held einer Erzählung Florestans dem Sternbald am nächsten, nur hat das

herrschende Gefühl bei ihm mehr Triebkraft, als bei Franz. Dieses herrschende Gefühl ist die Sehnsucht nach dem Original eines Mädchenbildnisses, das er gefällig findet. Das Gefühl tritt sofort in grofser Stärke auf: sein Sinn ist gänzlich umgewandelt, es ist ihm, als wenn ein unbekanntes Wesen ihm aus den Morgenwolken die Hand gereicht und ihn mit süfser Stimme bei seinem Namen genannt hätte. Die Sehnsucht wird hier also durch das Bild erst geweckt. Sie quält ihn bis zu Tränen und endlich wird der Trieb, das Mädchen aufzusuchen, übermächtig bei ihm. Freilich bleibt er nicht ohne Anfechtung. Er selbst ist sich der Torheit seines Gefühls und seines Vorsatzes vollkommen bewufst, er schämt sich vor seinem Freunde, er fürchtet dessen Vernunft, er fürchtet, dafs der ihm sage, was er sich auch täglich und stündlich selbst sagt; als nun der Freund in der Tat ihm in gründlichster Weise Vernunft predigt, ihn darauf aufmerksam macht, dafs das Bild möglicherweise ein blofses Phantasiebild sei, da giebt er ihm vollkommen Recht, bemerkt aber auch, dafs ihm das alles nicht helfen könne: er fühlt nur, dafs er elend ist, wenn er nicht geht und das Original aufsucht. Ich habe schon oben auf den Unterschied aufmerksam gemacht, der sich an dieser Stelle zwischen unserem Ferdinand und dem Franz auftut: während Franz in seiner Sehnsucht nach der Geliebten durch den Gedanken geängstigt wird, sie sei vielleicht ganz in der Nähe, ohne dafs er es wisse, und jedenfalls, wenn er in Ferdinands Lage wäre, die Möglichkeit, dafs es sich nur um ein Phantasiebild handle, für ihn das quälende Ansehen einer starken Wahrscheinlichkeit annehmen würde, giebt dem Ferdinand sein starker Wunsch das Gefühl der Gewifsheit, dafs das Original des Bildes lebe und ihn mit stiller Ahndung erwarte, und er hofft es zu finden. So zieht er aus, die Seele von dem Bilde erfüllt; nur zuweilen erwacht er wie aus einem tiefen Schlaf und alles, was er will und wünscht, kommt ihm wie eine Traumgestalt vor. Aber vergebens sucht er sich des Zustandes seiner Seele zu erinnern, ehe er das Bild gefunden hatte — ähnlich wie Sternbald in einer neuen Stimmung das Verständnis für die früheren verliert. Nun aber das Interessanteste: er verirrt sich im Walde und da denkt er an seinen Freund, sein Unternehmen scheint ihm wahnsinnig und er nimmt sich vor, am folgenden Tage zurückzukehren. Dann wird es Nacht und wie wenn eine Verblendung plötzlich von ihm genommen würde, so verschwindet seine Leidenschaft, es ist wie ein Erwachen aus einem schweren Traume. Er denkt an sein künftiges ruhiges Leben.

Aber dann kommt der Morgen, neuer Mut und neue Heiterkeit werden in ihm wach, er betrachtet das Gemälde und weifs nicht, was er tun soll. Alle seine Entschlüsse fangen an zu wanken, jedes andere Leben erscheint ihm leer und nüchtern, er wünscht und denkt nur sie. Es werden also in dem Abklingen des Gefühls zwei Stufen unterschieden: zunächst gerät es offenbar durch die Mifslichkeit der Situation soweit ins Gedränge, dafs eine Beurteilung Platz greifen kann; dann, bei Einbruch der Nacht schwindet es völlig, um am Morgen zurückzukehren. Man mufs wohl annehmen, dafs schliefslich eine allgemeine Mattigkeit sich Ferdinands bemächtigt, die ihn an sein künftiges ruhiges Leben denken läfst; der Wunsch nach Ruhe löscht dann, wie bei Sternbald, die mitgebrachte Stimmung völlig spurlos hinweg. Dazu stimmt, dafs sie wieder aufwacht, nachdem neuer Mut und neue Heiterkeit in seine Seele eingekehrt sind. Es ist aber ein sehr starkes Beispiel von der Widerstandslosigkeit eines Gefühls gegenüber der momentanen Situation: wochenlang hat es den Ferdinand beherrscht und ganz plötzlich, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, ist es weg. Einigermafsen vorbereitet sind wir auf den Umschlag durch die Worte, mit denen Ferdinand vorher seinen Freund zu trösten sucht: Wie sich dieses Gefühl wunderbarlich meines Herzens bemeistert hat, so kann es mich ja auch plötzlich wieder verlassen. — Die Wahrnehmung des doppelten Umschlags beunruhigt auch den Ferdinand: ich weifs nicht, wo ich bin, ich weifs nicht, was ich suche, heifst es wie bei Sternbald. Er kann nun zunächst keinen Entschlufs fassen, sondern die neuerwachte Leidenschaft und die Vorsätze der Nacht streiten in ihm; aber als er hinaustritt auf eine schöne Ebene, ergreift ihn der Trieb weiterzuwandern mit neuer Gewalt. Gleich darauf findet er seine Geliebte und als er sie erkannt und geküfst hat, ist er vor Glückseligkeit kaum seiner selbst bewufst, er fühlt sich wie in einer neuen Welt, alles was vorher geschehen ist, gehört gleichsam gar nicht zu seinem Lebenslauf — ähnlich wie Franz bei Empfang des Briefes von der Nonne sein gewöhnliches Leben auf ewig völlig verschwunden wähnt. Der Freund, der dem Ferdinand nachgezogen ist, bemerkt, er habe bei weitem mehr Glück als Verstand gehabt und Ferdinand antwortet: Das begegnet jedem Sterblichen und wie elend müfste der Mensch sein, wenn es irgend einmal einen geben sollte, der mehr Verstand als Glück hätte? Das wäre also etwa die Moral: Darauflosleben im Vertrauen, dafs das Schicksal es gnädig machen wird. Ob der Mensch vernünftig oder unvernünftig handelt, das wird dann, wie Ferdinand es vorher

in seiner Liebessehnsucht offen ausspricht, lediglich durch den Erfolg, durch Zufall und Glück entschieden. Es ist das freilich optimistisch gewendete Seitenstück zu jener oben zitierten Frage Mortimers im Lowell: Von welchen Zufälligkeiten hing es nun vielleicht ab, dafs ich nicht wirklich schlecht wurde? Und wer steht mir dafür, dafs ich am Ende gut bin, wie ich es glaube? —

Die Gräfin ist in der zweiten Bearbeitung, auf die ich hier nicht eingehen möchte, bedeutend ausführlicher behandelt, als in der ersten. Sie hat, wie sie dem Franz erzählt, einen Ritter kennen gelernt, den Roderigo, und sich mit ihm verlobt; aber er hat sie kurz vor der Hochzeit plötzlich verlassen. In der Zeit, wo wir sie kennen lernen, ist sie in einer beständig wechselnden Stimmung, jeden Tag in einer anderen Laune, ja in derselben Stunde kann sich die Stimmung ihres Gemütes auffallend verändern. Sie ist äufserst lebhaft, sie erträgt nicht den Stillstand einer Minute, sie ist lustig und gesprächig — aber plötzlich kann sie sich in ein trübseliges Nachsinnen, in wehmütige Klagen verlieren. Die muntere Beweglichkeit ist wohl die Grundstimmung und die Anfälle von Schwermut durch die immer wieder auftauchende Erinnerung an den treulosen Geliebten hervorgerufen.

Florestan, Roderigo und Ludovico bilden zusammen eine Gruppe, in der Ludovico auf dem äufsersten Flügel steht, während Florestan am meisten zu Sternbald hinneigt, von dem er sich aber doch in wesentlichen Punkten unterscheidet. Es empfiehlt sich, die Betrachtung Ludovicos an die Spitze zu stellen.*)

Im Gegensatz zu Sternbald ist Ludovico ein Willensmensch. Die sanften hingebenden Gefühle Sternbalds können wir nie an ihm beobachten, und Gegenstände, die eine gewisse träumerische Versenkung von uns verlangen, gehen ziemlich spurlos an ihm vorüber. Auch Ägypten mit seinen Pyramiden und seiner heifsen Sonne kann ihm nichts anhaben: wenn man den alten Sachen gegenübersteht ist man eben so gewöhnlich mit sich und allem aufser sich, wie in der Heimat. Die Sphinxe freilich haben ihm doch einige Ehrfurcht eingeflöfst. Franz zählt ihm alles auf, was er hätte fühlen können: von Ruinen in fremder schauerlicher halbverständlicher Sprache angeredet zu werden, immer das Gefühl der alten Geschichten mit sich herumzutragen u. s. w., Ludovico giebt zu, dafs ihm alle diese Empfindungen auch häufig durch

*) Das Material für die Charakteristik Ludovicos findet sich S. 325—329, wo Roderigo von ihm erzählt, und 338—356, wo er selbst auf der Scene steht.

die Brust gegangen sind, aber oft genug ist ihm auch der Gedanke gekommen: darfst Du Dich in Deiner Heimat nicht verwundern? Sehr tief müssen also die Eindrücke nicht gegangen sein.

Nur in einem spricht sich ein weicheres Gefühl aus: in seiner Sehnsucht nach einem Bruder, nach einem Wesen, in dem er sich selbst wiederfinden würde. Das Glück einer solchen Bruderliebe erscheint ihm als das Höchste. Aber es ist ihm versagt geblieben, er ist allein aufgewachsen, Niemand hat sich um sein Herz beworben, und so ist er hartherzig geworden und kann vielleicht, wie er selbst meint, keinen Menschen auf die wahre Art lieben. In der Tat ist seine Freundschaft mit Roderigo lediglich eine frische Kameradschaft und seine Liebe ist Sinnlichkeit. Er kann kein hübsches Mädchen ansehen, ohne ihrer zu begehren, und bei jeder ist er eifersüchtig: das lüsterne Auge läfst sich keine Schranken setzen, unsere Phantasie ist wie das Fafs der Danaiden, unser Sehnen umfängt und umarmt jeglichen Busen. Nur die Liebe zu der schönen Nonne ist anderer Art: er schwärmt von ihr, er erklärt, wenn er sie im Arme halte, wolle er nichts weiter wünschen, habe man sie gesehen, so sehe man keinem anderen Mädchen mehr nach u. s. w. Da Roderigo erklärt, so habe er seinen Freund noch nie sprechen hören, so mufs man schliefsen, dafs es sich in der Tat um eine tiefere Neigung handle, als den Ludovico sonst ergreift. Über den weiteren Verlauf der Sache würde man aber, nachdem man kurz vorher von dem merkwürdigen noch näher zu besprechenden Abenteuer Roderigos mit der Gräfin erfahren hat, keineswegs sicher sein, wenn uns nicht Tieck in der Skizze der Fortsetzung Ludovico und die schöne Nonne als Vermählte vorstellte.

Stimmungsumschläge von Frohsinn zur Traurigkeit oder umgekehrt hat Ludovico nicht durchzumachen, vielmehr ist die Heiterkeit seines Temperamentes schlechterdings unverwüstlich. Nur eine gewisse Leere bei allem tollen Treiben mag er vielleicht bisweilen fühlen und aus ihr fliefst wohl die Sehnsucht nach einem Bruder; aber auch die Worte, in denen er diese Sehnsucht ausspricht, leitet er ein mit der Klausel: wenn ich überhaupt traurig werden könnte. Mit der Heiterkeit verbindet sich ein unbändiges Kraftgefühl, für das bei ihm alle Bedingungen vorhanden sind. Ja so vollkommen ist seine innere Sicherheit, dafs er kaum zornig werden kann: wenigstens erzählt Roderigo, dafs er zum ersten Male in seinem Leben vom Zorne gepackt wird, als er den Freund in gefährlicher Lage mutlos werden sieht. Sein Zorn äufsert sich dann in sehr drastischer Weise, indem er

den Roderigo durchprügelt, so dafs dieser das Bewufstsein verliert. Durch unangenehme Situationen läfst er sich nicht aus der Fassung bringen, sondern er kämpft dagegen an, so lange es geht, und geht es nicht mehr, so erträgt er alles mit derselben sorgenlosen Heiterkeit. Einmal werden sie von Seeräubern überfallen, Ludovico tut Wunder der Tapferkeit, aber als er schliefslich gefesselt ist, verliert er seine Munterkeit nicht und spricht vertrauensvoll von der Wandelbarkeit der Schicksale. In der Gefangenschaft singt er seine gewöhnlichen Lieder und es gelingt ihm, sich und den Freund zu befreien.

Vernunftgründen ist Ludovico nicht zugänglich. Sein Trieb reifst ihn fort und er folgt ihm mit der gröfsten Unbesonnenheit: hat er doch das Vertrauen zu sich, allen etwaigen unangenehmen Folgen gewachsen zu sein. Als er nach Afrika will, spricht Roderigo von den Korsaren, die das Meer stark beunruhigen; Ludovico lacht nur darüber. Dasselbe schnelle Impulsive zeigt sich auch in seinem Urteil: es ist nicht gründlich erwogen sondern nur von ein paar ihm zufällig eindrucksvoll gewordenen Beispielen abstrahiert. So wenigstens ist es bei seiner Hohnrede auf die Maler, wo Franz ihn mit einem einzigen Gegenbeispiele schlagen kann: dadurch zum Nachdenken gebracht, findet Ludovico, seine Worte brauchten überhaupt nicht so ganz wahr zu sein.

Ein festes Ziel hat Ludovicos Wille nicht. Auf Sternbalds Klage, dafs er seinen Zweck fortwährend vergesse, giebt er eine Antwort, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läfst: Man kann seinen Zweck nicht vergessen, weil der vernünftige Mensch sich schon so einrichtet, dafs er gar keinen Zweck hat. Ich mufs nur lachen, wenn ich Leute so grofse Anstalten machen sehe, um ein Leben zu führen, das Leben ist dahin, noch ehe sie mit den Vorbereitungen fertig sind. — Und das Leben ist nicht etwa Selbstzweck: das ganze Leben, heifst es einmal, ist nicht der Sorge wert.

So richtet sich sein ganzes Streben immer nur auf den Genufs, von Fall zu Fall, wie es gerade kommt. Er ist kein Kostverächter in dieser Beziehung: harmlosen Unsinn macht er mit, steigt z. B. auf einen Baum und singt von oben in den Tönen einer Wachtel, eines Kuckucks und einer Nachtigal herunter. Zur Erholung erfreut er sich auch wohl an einem jener leichten scherzenden Lieder, wie Florestan sie singt: Lieder, die die Erde nicht berühren, die mit luftigem Schritt über den goldenen Fufsboden des Abendrots gehn und von dort in die Welt hineingrüfsen. Aber daneben stehen Genüsse aufregenderer

Art: stärkere Reize sind diesem kraftvollen Menschen willkommen. Charakteristisch ist seine Auseinandersetzung, was er malen würde, wenn er malen könnte. Nur ein einziges Bild ruhiger Färbung ist darunter: Bach mit Wassersturz, mit dem Fischer der angelt, mit der Mühle die sich dreht, vom Monde beschienen, ein Kahn auf dem Wasser, ausgeworfene Netze. Sonst aber: einsame schauerliche Gegenden, verirrte Wanderer, Kämpfe mit Räubern; oder Gemsenjagd in einsamen furchtbaren Felsenklippen, Figuren, die oben auf schmalen hervorragenden Steinen Schwindel ausdrücken, ein Freund, der ihnen zu Hilfe eilt. Manchmal genügt auch das nicht: er möchte äufserst seltsame Gestalten hinmalen in verworrener fast unverständlicher Verbindung, kurz so, dafs das Gemälde Herz und Sinnen ergriffe und Erstaunen und Schauder erregte. Eine Unterhaltung bedenklicher Art ist es, wenn Ludovico mit gröfster Freude seinen Freund in Not und Gefahr verwickelt und dann stecken läfst; nicht aus Bosheit, denn er ist unbeschreiblich gutmütig, also doch wohl um das Schauspiel einer Kraftanstrengung des anderen zu geniefsen? Hinzu kommt wohl noch die Freude am Necken, durch welches des aktiven Teiles Selbstgefühl erhöht wird.

Sich verwundern — diesen Ausdruck braucht Ludovico einmal, als er von Reiseeindrücken spricht. Sich zu verwundern müssen die Eindrücke sein, die er auf seinen Reisen sucht. Freilich, wie schon oben bemerkt, werden seine Erwartungen in dieser Beziehung nicht erfüllt, auch in Ägypten nicht, und er selbst zieht das Resultat: der Mensch weifs nicht, was er will, wenn er Sehnsucht nach der Fremde fühlt und wenn er dort ist, hat er nichts. Gleichviel, die Sehnsucht nach neuen mächtigen, unerhörten Eindrücken ist doch eines der beiden Momente, auf denen seine unwiderstehliche Reiselust beruht; das andere ist das Bedürfnis einer unermefslichen Tatkraft, sich unter neuen Verhältnissen zu erproben. Es ist hübsch geschildert, wie Ludovico gleich bei seinem ersten Auftreten die gegebene Möglichkeit zu aktivem Eingreifen benutzt. Gerade als er, von der Reise zurückkehrend, zu den Anderen stöfst, ist ein Zank zwischen einem Pilgrim und einem Einsiedler ausgebrochen: während Roderigo seinem Entzücken über das Wiedersehen Raum giebt, Florestan dem Neuankommenden voller Freude entgegeneilt und Sternbald voller Erstaunen verlassen dasteht, macht Ludovico die Begrüfsung sehr kurz ab, indem er bemerkt, man müsse doch vor allem die Streitenden auseinanderbringen: und er selbst geht dann zu

den Beiden hin, wobei er ganz so tut, als wenn es seine Sache sein müſste, ihren Zwist zu schlichten. — Solche Situationen, welche hohe Anforderungen an seine Tatkraft stellen, sucht Ludovico mit Vorliebe auf: jede Gelegenheit ergreift er, wie Roderigo mitteilt, die ihn in Verwirrung bringen kann. So wandert er mit Roderigo durch ganz Italien in allerlei Verkleidungen, namentlich den hübschen Mädchen nachstellend; aber auch dabei ist die Gefahr die eigentliche Würze. Ludovico ist es, der den Vorschlag macht, über den Zaun des fremden Gartens zu steigen und der zuerst an Widerstand gegen die etwaigen Gewaltmaſsregeln eines Besitzers denkt; es ist vielleicht charakteristisch, daſs er nur von ihrer vereinten Stärke spricht, während Florestan auf ihre Waffen sich beruft.

Ludovico beurteilt sich mit gröſster Unbefangenheit. Ein sittliches Urteil fehlt allerdings völlig, es scheint ihm ganz in der Ordnung, so zu leben, wie er lebt. Höchstens tritt das Gefühl der Scham gelegentlich auf: vor den imponierenden Gestalten der ägyptischen Sphinxe hat er sich seiner Tollkühnheit mehr geschämt, als wenn vernünftige Leute ihn tadelten oder andere mittleren Alters ihn lobten. Sonst ist er freigebig gegen sich mit dem Worte Tor: ich bin ein Tor, das wollen wir für ausgemacht gelten lassen, heiſst es nach dem Gespräch über die Maler, und ebenso nennt er sich einen Toren, als er in Ägypten ist und sich klar macht, daſs in seiner Heimat ebensoviel Gegenstände zum verwundern seien: der Äetna, die Charybdis; als er sich ferner die Frage aufwirft, ob er denn überhaupt sich verwundern müsse, um glücklich zu sein. Über seine ganze Wanderlust urteilt er: „Das Lächerlichste an mir ist, daſs ich nicht immer an derselben Stelle bleibe“. Seine Heiterkeit aber wird durch derartige Gedanken nicht angefochten, er fühlt sich doch schlieſslich bei all der freigebig zugestandenen Torheit ganz wohl, und in Ägypten verachtet er, während er sich selbst einen Toren nennt, den Menschen, der seine Torheit nicht mit ihm hätte begehen können. Und gerade weil ihn das Wort nicht weiter beunruhigt, ist er so freigebig damit und spricht er es auch Anderen gegenüber so unbefangen aus.

Man mag nun über das kraftvolle der Figur sich freuen oder über das törichte Verpuffen dieser Kraft sich ärgern: gut herausgekommen ist der Charakter jedenfalls.

Weniger ist über Roderigo zu sagen, der nur eine abgeschwächte Kopie Ludovicos ist. Sehr frei erzogen, ist er ein wilder und aus-

gelassener Mensch, wie er sich selbst bezeichnet. Die Reiselust hat ihn zuerst an Ludovico geknüpft und die Gefahr ist auch für ihn eine Würze des Lebens. Aber an innerer Kraft kann er es nicht mit Ludovico aufnehmen: in der Gefangenschaft verliert er allen Mut, bei dem Seesturm bricht er in laute Klagen aus und macht seinem Freunde Vorwürfe; ja, nachdem dieser ihn auf so eigentümliche Weise beruhigt hat, beschliefst er, ihn künftig zu vermeiden. Aber der Entschlufs ist von keiner Dauer, er fühlt dann wieder, dafs Ludovico sein eigentliches Glück ist; nachdem dieser nach Ägypten abgereist ist, fühlt er sich recht einsam und verlassen, der Mut will sich gar nicht recht einstellen und so prädisponiert wird er traurig gestimmt durch die hohen Gebirge der Schweiz und Tirols, die furchtbare Majestät der Natur. In Ludovicos Händen ist er wie Wachs: Wie Florestan den Sternbald zur Teilnahme an dem Waldfest bringt, ohne auf seine Entschuldigungen auch nur hinzuhören, so macht es Ludovico mit Roderigo bei der Überfahrt nach Afrika: er lacht über seine Bedenken und zwingt ihn beinahe, sein Begleiter zu sein.

Auf der Reise in Deutschland lernt Roderigo die Gräfin kennen, verliebt sich in sie und verlobt sich mit ihr. Ein Gefühl durchdringt seinen Busen, wie er es noch nie gekannt, jenseits ihres Besitzes liegt für ihn kein Wunsch mehr in der Welt. Aber als der Tag der Hochzeit näher gerückt ist, kommt ein merkwürdiger Umschwung — er selbst kann ihn nicht begreifen.

Als dem Sternbald von einem wohlhabenden Kaufmann der Vorschlag gemacht wird, seine Tochter zu heiraten, gerät Franz in Verwirrung, so nahe auf ihn zu ist das wirkliche Leben noch nie getreten, um sein inneres poetisches zu verdrängen; er fürchtet, so seinen Lebenslauf zu bestimmen und sich selber Grenzen zu setzen, die Sehnsucht ruft ihn wieder in die Ferne hinaus, seltsame Töne locken ihn und versprechen ihm ein goldenes Glück, das fernab seiner warte. Franz liebt das Mädchen nicht, um das es sich handelt; aber bei Roderigo tritt nun derselbe Fall ein. Mit dem Herannahen des Hochzeitstages, mit den Vorbereitungen dazu werden ihm auch die Vorstellungen über seinen künftigen Lebenslauf eindringlicher, während er früher nur die Liebe gefühlt hat, ohne an deren „seltsame Folge“, dafs er ein Ehemann werden soll, viel zu denken. Jetzt drängt es sich ihm auf, dafs er an ein bestimmtes Glück festgeschmiedet sein wird, dafs er keine neuen Abenteuer aufsuchen darf; vergebens sucht er sich in ein Gefühl seines Glückes zu versenken. Eines jener

Abenteuer, wie er sie sonst wohl gesucht hat, bietet sich ihm zufällig dar, ein hübsches Mädchen grüfst ihn mit Lächeln: und indem er der Lockung trotz innerer Vorwürfe unterliegt, wird es ihm vollkommen klar, dafs er nicht bleiben kann. Er flieht und geniefst die Liebe jenes Mädchens, aber das Bild der Gräfin verfolgt ihn unablässig und er weifs sich in mancher Stunde vor peinigender Angst nicht zu lassen. Ob sie nach einem zufälligen Wiedersehen die Seine wird, erfahren wir nicht.

Der ganze Stimmungsumschlag steht genau parallel zu dem, welchen Franz vor seiner Abreise aus Nürnberg durchmacht: das erstrebte Ziel wird aus der Ferne nur von der glänzendsten Seite gesehen, beim Näherkommen aber drängt sich der Gedanke an die Opfer auf, welche die Erreichung des Zieles kostet und diese Opfer scheinen so schwer, dafs sie den Glanz verdunkeln; oder mit Tiecks eigenen Worten (119): so ist das Glück des Menschen, er kann sich dessen nur freuen, wenn es aus der Ferne auf ihn zuwandelt, kommt es ihm nahe und ergreift seine Hand, so schaudert er oft zusammen, als wenn er die Hand des Todes fafste.

Endlich noch einige Worte über Florestan. Auch er gehört zu Ludovico, dem er sich aber durchaus unterordnet: Ludovicos Wesen und Leben sind eine Art Ideal für ihn. Gleich als er zum ersten Male von dessen Heldentaten hört, ruft er aus: so giebt es doch noch so vernünftige Menschen in der Welt! und er beschliefst, ihn aufzusuchen, sollte er auch nach dieser Seltenheit bis ans Ende der Welt laufen. Später, als er ihn persönlich kennen gelernt hat, giebt er sich alle Mühe, seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und endlich sagt er gerade heraus: wollt Ihr mein Freund sein, oder mich fürs Erste nur um Euch dulden, so will ich Euch begleiten, wohin Ihr auch geht, seid Ihr mein Meister, ich will Euer Schüler werden. Ich opfere Euch jetzt alles auf, Braut und Vater und Geschwister.

Florestan ist ein frischer, munterer Mensch, der sich in jede Lage des Lebens mit Leichtigkeit findet. Aber er ist weicher, als Ludovico, er vermag auch Sternbalds Gefühle zu teilen. S. 260 vergleicht Tieck die Beiden miteinander: Florestan betrachtete alle Gegenstände leichter und sinnlicher; es war oft dieselbe Empfindung, die Franz nur mit anderen Worten ausdrückte; es fügte sich wohl, dafs Sternbald nach einiger Zeit denselben Gedanken äufserte, oft kam auch Rudolf später zu dem Gefühl, dem er kurz vorher an seinem Freunde widersprochen hatte. So ist er auch nicht ganz sicher vor Anfällen

von Mifsmut etc.: Abends, auf müdem Pferde und selbst müde, singt er ein Liedchen, besinnt sich auf hundert Schwänke, die ihn sonst wohl erquickt hätten, aber es ist vergebens und erst ein hübsches Mädchen tröstet ihn. Ein andermal machen ihn Erinnerungen beinahe schwermütig, und er selbst sagt 229: es kehren bei jedem Menschen Stunden ein, in denen er nicht weifs, was er mit sich selbst anfangen soll, wo er herumgreift und nach allen seinen Talenten oder Kenntnissen oder Narrheiten sucht, um sich zu trösten, und nichts will ihm helfen. Oft ist unser eignes närrisches Herz die Quelle dieser Übel. Aber, setzt er hinzu, bei mir dauert ein solcher Zustand nie lange. In der Tat herrscht die Heiterkeit fast durchgehend und er hat ein grofses Talent, das Leben zu geniefsen. Gewissensskrupel macht er sich nicht und auf Sternbalds Frage: aber wohin führt uns dieser Leichtsinn? giebt er die Antwort, Franz solle sich nicht mit dergleichen Fragen den schönsten Lebensgenufs verbittern, denn wohin führe ihn das Leben endlich? Ein festes Lebensziel hat er ebensowenig wie Ludovico, überdies ist er überzeugt, dafs der Mensch seine Gefühle doch nicht mäfsigen kann (312, 35), und so nimmt er mit, was das Leben an Genüssen ihm darbietet. Seine Genüsse sind aber meist harmloser als die Ludovicos. Sein Sinn ist allem Schönen geöffnet: die Natur kann er geniefsen, wie Franz, und Tieck fafst gelegentlich bei der Beschreibung eines Natureindrucks beide Freunde zusammen: auch von Florestan wird gesagt, dafs er sich in der Frühlingslandschaft von Erde und Himmel mit Liebe magnetisch angezogen fühle. In Bezug auf Malerei ist er ein Verehrer Rafaels, dessen Amor und Psyche, diesen ewigen Frühling, diese poetische Offenbarung über die Natur der Lieblichkeit er begeistert preist. Er selbst würde vorzüglich Waldscenen studieren und darstellen, mit Diana und ihren Nymphen in leichter Gewandung oder im Bade. Musik ist ihm willkommen, und er selbst spielt die Flöte, ebenso wie er auf dem Gebiete der Poesie selbst produktiv ist. Im Lärm fröhlicher Gesellschaft ist ihm wohl: er arrangiert das Waldfest und ist mit immer geschäftiger Phantasie bemüht es zu leiten und möglichst genufsreich zu machen. Er selbst ist dabei der Ausgelassenste, aber in ihm spiegelt sich auch die Fröhlichkeit am lieblichsten. Er hat eine Braut in Italien, die er freilich schliefslich Ludovicos Gesellschaft opfern will, von der er aber vorher einmal behauptet, dafs er sie nie vergesse und nach der er auch wohl Sehnsucht fühlt; aber Frauengunst mitzunehmen, wo er sie findet, scheint ihm keine Treulosigkeit. Auch dem Sternbald

predigt er das Evangelium der Sinnlichkeit. Ohne Liebschaften könne man im Leben durchaus nicht zurecht kommen, durch sie verschönere sich uns jede Gegend etc., der Himmel habe sich die Mühe gegeben uns die Sinne anzuschaffen, so sollten wir uns ihrer auch nicht schämen. Auch in ihm lebt die Reiselust; er mag niemals lange an einem Orte verweilen, sein unruhiger Geist treibt ihn immer umher, und wenn er eine zeitlang still in seiner Heimat gesessen hat, mufs er wieder reisen, wenn er nicht krank werden will. Was ihn aber hinaustreibt, ist weniger als bei Ludovico der Wunsch seine Tatkraft zu erproben, sondern mehr der Wunsch zu erleben: er hat einen tiefen Hang zum Wunderbaren und Seltsamen, über den er sich 272 ausspricht: Fühlst du nicht oft einen wunderbaren Zug deines Herzens dem Wunderbaren und Seltsamen entgegen? Man kann sich der Traumbilder dann nicht erwehren, man erwartet eine höchst sonderbare Fortsetzung unseres Lebenslaufs etc. Schnellste Abwechselung ist ihm dabei willkommen, 283: ich kenne nichts schöneres als so recht viel und mancherlei durcheinander zu empfinden und deutlich zu fühlen, wie durch Kopf und Herz gleichsam goldene Sterne ziehen . . . Wir sollten täglich recht viele Stimmungen und frische Anklänge zu erleben suchen. Und später, als er mit Ludovico umherzieht, 380: ich führe bei ihm ein Leben wie im Himmel, alle Tage neue Gefahren, die wir glücklich bestehen, neue Gegenden, neue Lieder und neue Gesinnungen. Die Vorliebe für Gefahren scheint auf Ludovicos Schule zurückzuführen zu sein, wenigstens tritt sie früher nicht hervor und man hat auch nicht den Eindruck, dafs Florestan dieser Lebenswürze bedürfte. Unter dem frischen Eindruck von Ludovico preist er das Räuberleben, 350: Das freie Leben, das ein Räuber führt, ist nicht so gänzlich zu verachten, wir verwöhnen uns in unserer Sicherheit und Ruhe zu sehr. Die Äufserung fällt in jenem Garten, in den sie widerrechtlich eingedrungen sind, und es folgt dann die Bemerkung, dafs es ja höchstens einen kleinen Kampf kosten könne und dafs sie ja gut bewaffnet seien. Florestan spricht den Gedanken an Widerstand dem Ludovico nur nach, und er beruft sich auf die Waffen wohl entweder, weil er als Nachahmer übertreibt oder weil er der blofsen Kraft nicht so unbedingt vertraut, wie Ludovico.

Freiherr v. Friesen meint*), das Original zu Ludovico sei der kühne und gewandte Christensklave Saavedra, von welchem uns im

*) Ludwig Tieck, II S. 147.

Don Quichote der aus Afrika zurückkehrende Kapitän berichte. Ich verstehe diese Angabe nicht. In der Erzählnng des Kapitäns, die im fünften Buche des Don Quichote Kapitel 8—10 mitgeteilt wird, findet sich allerdings eine Erwähnung jenes Saavedra, aber es wird nur sehr wenig über ihn berichtet: in Tiecks Übersetzung sind es im ganzen gerade ein Dutzend Zeilen. Ich kann mir nicht denken, dafs v. Friesen dieser kurzen Notiz eine solche Bedeutung beimessen sollte und möchte an irgend eine Verwechselung oder Unklarheit des Ausdrucks glauben. Wie dem sei: jedenfalls gab es in der Litteratur der Sturm- und Drangperiode Kraftmenschen aller Art in Menge und Tiecks Phantasie mufste genügend gesättigt sein mit Zügen, welche der Charakteristik des Ludovico zu Gute kommen konnten. Dem Kerne nach aber scheinen mir die Figuren der Ludovicogruppe hervorgegangen zu sein aus einer Erfahrung des Dichters, auf die ich oben bereits hingewiesen habe.

Diese Figuren mit ihrer souveränen Art, das Leben zu geniefsen, stehen in scharfem Gegensatz gegen die Schlufstendenz von Wilhelm Meisters Lehrjahren. Sie kehren in anderen romantischen Dichtungen wieder; aber Arnim setzt ihnen seinen Grafen Karl entgegen, der die Arbeit schätzt, der ernst nimmt, was ernst genommen werden mufs, und der selbst seiner schönen Dolores zu Liebe sich nicht in die höhere Ansicht des Lebens versetzen kann, wo alles Scherz wird.

Würzburg.

# NEUE MITTEILUNGEN.

## Der Verfasser der Galli cuiusdam anonymi in Franciscum Petrarcham Invectiva.

Von

Max Lehnerdt.

Bekannt ist, wie eifrig Petrarca für die Rückkehr des heiligen Stuhles von Avignon nach Rom eingetreten ist. Das Schreiben Epist. sen. VII, 1 ist eine ausführliche Aufforderung an Urban V in die ewige Stadt zurückzukehren; und als der Papst im Oktober 1367 dort eingezogen war, richtete Petrarca an ihn die lange glückwünschende Epist. sen. IX, 1. Schon dies hätte genügt den Zorn der französischen Geistlichkeit gegen ihn zu erregen; dazu kam, dafs er sie in dem letzten Briefe auch in ihren nationalen Empfindungen aufs bitterste gekränkt hatte. Er hatte Gallien ein trauriges und unfruchtbares Land genannt, die Franzosen selbst ein Barbarenvolk, unter dem man Dichter und Redner nicht suchen dürfe. Der Groll seiner Gegner hatte sich Luft gemacht in der wohl 1368 verfafsten und S. 1169 der Opera abgedruckten Invective (ed. Basil. 1554).*)

Nach dem sehr knapp gehaltenen Katalog Delisles folgt in der Pariser Handschrift 14582 auf Petrarche invective et epistole, im cod. 16232 auf die Briefe ad Vrbanum V und ad Clementem VI eine Epistola Johannis de Hisdino. Herr Dr. Ludwig hatte im Sommer 1891 in Paris die Freundlichkeit, für mich den Anfang dieses Briefes zu notieren; er lautet: Homo quidam descendebat a Jerusalem in iericho et incidit in latrones und lehrt uns den Verfasser jener Streitschrift gegen Petrarca kennen. Dies fand ich bestätigt durch die Handschrift 695 der Bibliothek von Douai im Catalogue géneral des manuscrits des bibliothèques des départements Tom. VI, Paris 1878, p. 418, dessen Verfasser demnach die Priorität jener Feststellung zukommt.

Der Name des Jean von Hesdin ist in der theologischen Litteratur seiner Zeit kein unbekannter; zumal in Frankreich und Deutschland finden sich Handschriften seiner Werke nicht selten**). Von der bei

*) Koerting, Petrarca S. 388, Anm. 3. Voigt, Wiederbelebung d. class. Altert.[2] II, 337.

**) Catalogue général des mss. des bibl. des départements IV, 445. VII, 19. 25. Bibliothèque de l'école des chartes XXXI, 499. Feller, catal. cod. ms. bibl. Paulinae

Chevalier Repertoire des sources hist. du moyen-âge citierten Litteratur vergleiche man namentlich Paquot, Mémoires pour servir à l'histoire litt. des Pays-Bas 1768 II, 344: und Fabricius bibl. med. et inf. lat. ed. Mansi IV, 369, jedoch scheinen die Nachrichten über ihn im wesentlichen auf die Aufschriften seiner Werke zurückzugehen.

Sein Geburtsort Hesdin in Artois war zugleich auch die Heimat des etwas älteren Simon de Hesdin, des Übersetzers des Valerius Maximus. Jean war wie dieser Doctor der Theologie und Mitglied des Johanniterordens; die Vermutung, dafs er mit jenem in verwandtschaftlichem Verhältnis stand, ist wohl nicht ganz abzuweisen. Er soll seine Studien in Paris gemacht und dort auch eine Zeit lang an der Universität gelehrt haben*). Dann aber hat er wohl zu der geistlichen Familie bedeutender Prälaten gehört, zuerst des Cardinal Guido von Boulogne. Als dieser 1350 von einer Gesandtschaft aus Italien nach Avignon zurückkehrte, war Petrarca am Gardasee mit ihm zusammengetroffen, und im Anblick der schneebedeckten Alpen, der weiten Fläche des herrlichen Sees und der fruchtbaren Ebene zu seinen Füfsen hatte der Kardinal zugeben müssen, dafs Italien schöner sei als seine Heimat. Der Prälat war Petrarca in den folgenden Jahren ein wohlwollender Gönner, der in den Briefen mehrfach mit grofser Hochachtung genannt wird.**) Aber schon bei jener ersten Begegnung hatte er von einer Verlegung der päpstlichen Residenz nach Rom nichts wissen wollen und auch bei den Pfründenbewerbungen scheint er den Erwartungen Petrarcas nicht entsprochen zu haben. In Epist. senil. XII, 12. ist die Feindschaft offen ausgebrochen. Einer von Petrarcas Freunden, der Bischof Philippe de Cabassoles, hatte ihn vor dem Papste Gregor XI als den einzigen, den wahren Phönix seiner Zeit gepriesen, und der Cardinal — wenn de Sade richtig ihn als den von Petrarca nicht genannten Gegner angiebt***) — hatte sich über diese Benennung lustig gemacht und beide, den Lober wie den Gelobten, schnöde verspottet. Petrarca läfst es denn auch an bitteren Worten nicht fehlen: er nennt ihn habgierig und voll Selbstsucht, einen Freund der Lüge, deren Vaterschaft er mit dem Teufel teile; einst befreundet, sei er ihm jetzt mit Recht verhafst geworden.

Das geschah im Jahre 1372; doch wenn wir die Gegnerschaft des Kardinals mit der Invektive seines Familiaren in Verbindung bringen, mufs der Bruch schon früher eingetreten sein. Wie sehr den an Huldigungen gewöhnten Dichter solche Angriffe verdrossen, wird auch der Invektivenschreiber gewufst haben, in der Tat läfst die Er-

---

Lips. 1686 p. 188. G. C. Mezger, Geschichte der vereinigten Königlichen Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg p. 74. Jaeck, Beschreibung der öffentl. Bibliothek zu Bamberg II, 48. Manuscr. bibl. Univ. Vratislav. 1 f. 40, 1 f. 72. Manuscr. bibliothecae Rhedigeranae Repert. II, 56. 64. (Die beiden letzten Kataloge handschriftlich auf der Berliner Bibliothek.) Catal. cod. ms. bibl. Cracoviensis p. 349.

*) Bei Bulaeus hist. univ. Paris. habe ich vergebens gesucht.

**) Fracassetti zu Senil. XIII, 12.

***) Vgl. die Bedenken Voigts I, 122 Anm. 2.

widerung Petrarcas erkennen, dafs er seinen Zweck erreichte. Petrarca sagt selbst, der Verfasser sei ihm nec vultu nec nomine notus, und auch die alten Herausgeber müssen Handschriften ohne den Namen des Autors benutzt haben.*) Erhalten hat er sich in jenen oben genannten Manuskripten von Paris und Douai.

**Berichtigung:** Der in Band V dieser Zeitschrift S. 462 mitgeteilte Brief Brunis an Piccolpasso ist bereits von Vahlen Laur. Vallae opusc. tria (Sitzungsber. d. Wiener Akad. 1869. S. 427) nach einer Wiener Hs. veröffentlicht, jedoch unter anderer Adresse. In dem Inhaltsverzeichnis der Chemnitzer Handschrift S. 464 ist einzufügen: Fol. 76r Gasparini Perg. ad P. P. Vergerium epist. responsiva. Qua die literas tuas accepi. . . . Pataui pridie nonas augustas 1414. — Vergerio Epist. No. CXLII.

Königsberg i. Pr.

---

# Rückertiana.

Mitgeteilt

von

Edmund Bayer.

## I.

Im Jahre 1854 liefs Johann Georg von Hahn seine „Albanesischen Studien" erscheinen**), in welchen der gelehrte Diplomat die Früchte seiner Forschungen im Gebiete des alten Epirus und Illyrien zu Markte brachte. Rückert schaffte sich das Werk an und widmete ihm, wie es scheint, ein eingehendes Studium; und zwar fesselte ihn vorzugsweise das zweite Heft, welches „Beiträge zu einer Grammatik des toskischen Dialekts" und „Albanesische Sprachproben" enthält. Im Besitze der Erben, genauer in den Händen von Fräulein Marie Rückert zu Neusefs, befindet sich ein druckfertiges Manuskript des Meisters, „Albanesische Volkslieder", dem ohne Zweifel das Hahnsche Werk als Quelle gedient hat***). Das von Rückert benutzte Exemplar be-

*) z. B. Catal. cod. mss. bibl. regiae (Paris 1744) P. III. Tom. 4. no. 8751. A. Eine Handschrift, wo der Verfasser Cistercienser genannt wird (Fracassetti, Lettere delle cose famil. V, p. 214), ist mir nicht aufgestofsen.

**) Albanesische Studien von Dr. jur. Johann Georg von Hahn, k. k. Konsul für das östliche Griechenland. — Nebst einer Karte und andern artistischen Beilagen. — Jena, Verlag von Friedrich Mauke. Druck der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei in Wien. 1854.

***) Die gegenwärtige Inhaberin bot die Handschrift im Jahre 1890 vergeblich dem „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes" zum Abdruck an. Demnächst sollen die noch im Verwahrsam von Rückerts Nachkommenschaft befindlichen Papiere einem in Weimar zu begründenden Rückert-Museum übergeben werden, wie Fräulein M. Rückert am 31. Oktober v. J. brieflich mitteilte. Sonach würden in Zukunft zwei Rückert-Museen, eins in Schweinfurt und eins in Weimar, existieren, wozu als drittes die Königliche Bibliothek zu Berlin tritt. Es ist zu beklagen, dafs der litterarische Nachlafs des Neusesser Brahmanen, anstatt an einer Centralstelle niedergelegt zu sein, in dieser Weise

findet sich mit 92 anderen Büchern der Hinterlassenschaft auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin (A 68 des Nachlasses; nr. 206617 des Accessionskataloges) und enthält auch einige kleine mit Bleistift hingeworfene Übersetzungen seines ehemaligen Besitzers. Diese beziehen sich auf Nr. III der zweiten Abteilung des zweiten Heftes „Toskische Sprichwörter, Redensarten und Sentenzen“ (Seite 151—155). Sie mögen im folgenden mitgeteilt und zwar soll jedesmal erst der Grundtext mit der gegenüberstehenden Verdeutschung v. Hahns gegeben, darauf in gesperrter Schrift Rückerts gereimte Nachbildung angeschlossen werden.

18. * *ι μάδι γ̇jε̱με̱μάδι* (neugr. *μεγάλο χαράβι μεγάλα κίνδυνα*).

18. Der Grofse grofsleidend (hat gröfsere Leiden, als der Geringe).

Grosse Leut'
Haben grofses Leid.

24. * *τεχ πε̱ὂτυjινε̱ ὂούμε̱, bε̱νετε̱, λjούμε̱,*
oder:
25. * *ι ὂούμι σι λjούμι.*

24. Wo Viele hinspeien, wird ein Flufs —
oder:
25. Viele (Kräfte vereint sind unwiderstehlich) wie ein Strom.

Wo zusammen hin spein viele
Wird ein Bach der treibt eine Mühle.

34. *djέμτε̱ γ̇άνε̱ μόλε̱τε̱, πλέχjετ ουμbιχενε̱ δε̱μbάλε̱τε̱.*

34. Die Jungen essen die Äpfel, und den Alten werden die Backzähne stumpf, d. h. die Söhne brocken ein, und die Väter müssen es ausessen (bei Streit oder Mord, der Blutrache erzeugt).

Die Äpfel ifst der Sohn
Des Vaters Zahn wird stumpf davon.

51. * *bάρκου φίρε̱ σ' κε̱τσέν μίρε̱, bάρκου πλjοτ σ' κε̱τσέν dοτ.*

51. Der leere Bauch springt nicht gut, der volle Bauch springt gar nicht.

Bauch leer
Springt nicht sehr,
Bauch voll
Springt gar nicht wol.

58. * *μος ουβε̱ν ουρ' ε βιχ, τε̱ ὂκόjε̱ ι μιρ' ε ι λjιχ.*

58. Mache dich nicht zur Brücke und zum Stege, damit Gute und Böse darübergehen.

verzettelt ist. Die Königliche Bibliothek wünschte, als sie 1875 mit den Erben in Unterhandlungen trat, den gesamten Nachlafs zu erwerben; doch sind gerade die wertvolleren und druckfertigen Sachen zurückbehalten worden. Die Berliner Papiere sind zum gröfsten Teile Vorarbeiten, deren Redaktion mühsam und zeitraubend ist.

Mach dich nicht zu Brück und Steg
Dafs Gut und Bös geh über dich weg.

61. * *νdε̱ μος πατö öόχε̱νε̱, πύετ öχό-πε̱νε̱.*

61. Wenn du keinen Freund hast, frage den (deinen) Stock; tue nichts, ohne vorher Rats zu erholen.

Hast du keinen Freund von Rat und Tat
So ziehe deinen Stock zu Rat.

87. * *πουνό σι ροπ, ε χα σι ζοτ.*

87. Arbeite wie ein Knecht, und ifs wie ein Herr; — arbeite viel, damit du gut essen kannst, und umgekehrt.

Arbeite wie ein Schnitter
Und ifs wie ein Ritter.

101. * *χουρ χα τράστα φιχj, γjιϑε̱ bότα jάνε̱ μιχj.*

101. Wenn der Schnappsack Feigen hat, so ist alle Welt Freund; — der volle Beutel findet überall Freunde.

Solang der Sack Feigen hält
Hat er zu Freunden alle Welt.

106. * *χουö σ' χα νjερί, σ' χα ας περνdί.*

106. Wer keinen Menschen (als Genossen oder als Beistand) hat, der hat auch keinen Gott; — der Vereinzelte ist wie von Gott verlassen.

Wer da hat keinen Freund in der Not
Der hat auch keinen Gott

128. * *πα σύερε̱ χέμbε̱τε̱, νούχε̱ λjύχενε̱ δέ̱μbε̱τε̱.*

128. Ohne die Füfse zu beschmutzen, werden die Zähne nicht gesalbt; — wer essen will, mufs arbeiten.

Ohne schmutzig zu machen die Füfse
Macht man den Mund nicht süfse.

## II.

Aus der Erlanger Zeit Rückerts (1826—1841) stammen die weiter unten mitgeteilten zwei Proben persischer Lyrik, die sich mit nebenbeigesetztem Original in einem Konvolute des auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin verwahrten Nachlasses (B 13) finden. Auf der Rückseite des aus grobem Papier in Quartformat, zweispaltig hergestellten Manuskripts findet sich der Vermerk:

Persische Gedichte v. Koburg
Verdeutscht Erlangen.

Wem die Autorschaft der beiden poetischen Stücke zuzuschreiben

ist, konnte nicht ermittelt werden. Einer der bedeutendsten Eranisten der Gegenwart, Herr Professor Dr. Hermann Ethé zu Aberystwith in Wales, hatte die Güte, am 14. März v. J. über diesen Punkt folgendes zu schreiben: „ . . . Die beiden mir mitgetheilten Gedichte sind, meiner Ansicht nach, entschieden nicht von Sa'dî; dazu sind sie viel zu melodisch und flüssig, zu rein lyrisch — bei Sa'dî ist immer alles didactisch angehaucht und, ich möchte fast sagen, schwerfällig im Rhythmus. Aber woher sie stammen, kann ich Ihnen nicht sagen, sehr wahrscheinlich aus einer der vielen Anthologien persischer Lyrik, wie sie sich in gröfseren Handschriftensammlungen stets in beträchtlicher Anzahl finden. Es sind da häufig nicht einmal die Namen der Verfasser genannt; die Verse klingen mir ziemlich bekannt — ich habe aus einer Münchener Anthologie selber manche Lieder mit ähnlichen Gedanken übertragen (einige sind in meinen beiden Aufsätzen über persische Literatur in den Virchow-Holtzendorffschen „gemeinverständlichen wissenschaftl. Vorträgen" abgedruckt), aber irgend wie bestimmt unterbringen kann ich sie nicht."

Nun die Nachdichtungen.

Dcbr 1831

O entfernt sey Sorg' und Kummer, o entfernt von dir!
Sorg' und Kummer ist mir nahe, so entfernt von dir.
Meines Herzens Schlüfsel ist gelegt in deine Hand,
Überall bleibt es verschlossen, wo entfernt von dir.
Was ist Leid bei dir? Das Leid bei dir ist eine Lust.
Selbst die Lust an meiner Lust entfloh entfernt von dir.
Was ist ohne dich ein Leid? es gibt nur Leid um dich
Und mein Herz sey deines Leides froh, entfernt von dir.

---

Ich sprach zur Sonne des Himmels: von wannen, sprich, ist dein Aufgang?
Mein Aufgang, sprach sie, ist unter den Augenbrauen der Freundin.
Den Wind des Morgens befragt ich: woher denn hast du dein Wehen?
Er sprach: Ich hab' es vom Odem dem liebeslauen der Freundin.
Das Wasser stellt' ich zur Rede: wie kommst daher du geflofsen?
Es sprach: Ich fliefse von Bergen, von hohen Gauen der Freundin.
Davon dort bin ich geschmolzen, dafs ihre Blicke mich trafen,
Und hier zerflofs ich in Tränen, entfernt den Auen der Freundin.
O komm, o komm, denn zum Weinen bist du mein Schmerzensgenosse,
Denn beide sind wir geschieden vom Wonnetauen der Freundin.
Einmal wann selber ich finde den Weg zurück zu der Quelle,
Dann wirst du finden, Verbannter, den Weg zum Schauen der Freundin.

## III.

In No. 45 des 59. Jahrgangs der Zeitschrift „Das Magazin für Litteratur" (Berlin, den 8. November 1890) habe ich ein Stück aus Friedrich Rückerts Nachlafs „Die Rätsel der Turandot in symbolischer Fassung" herausgegeben; eine Arbeit, die sich als die Übersetzung einer

Partie aus Nisâmîs (1141—1202) „Sieben Schönheiten“ (Heft Peiker) darstellt. Das Vorbild der Gozzi-Schillerschen Männerfeindin giebt bei dem persischen Dichter ihren Opfern keine Worträtsel, sondern die Deutung symbolischer Handlungen auf, die schliefslich von dem glücklichen Freier, nachdem er den geheimen Sinn erraten, auf eine ebenso stumme und doch höchst beredte Weise erwidert werden. Ein Seitenstück zu diesem eigenartigen Frag- und Antwortspiel findet sich bereits im Schâhnâme des um zwei Jahrhunderte älteren Firdausî (939—1020), da, wo der Poet die abenteuerreichen „indischen Streifen“ Alexanders zum Vortrag bringt.

Rückert hat diese Episode gleichfalls übersetzt; sie hebt, wie er selbst in der Überschrift angiebt, auf Seite 1300 des dritten Bandes der Ausgabe von Turner Macan (4 Bde., Calcutta 1829ff.) an; bei Julius Mohl (Paris, 1838—1878) steht sie im fünften Bande, Seite 133 ff., verzeichnet. Die Übertragung befindet sich in einer Sammelmappe der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Fr. Rückerts Nachlafs B 11; acc. 10240); die betreffenden Papiere führen die Aufschrift

Shahname
Bilder Gleichnisse. it. Realia
Alfabetisch.

Die Arbeit dürfte aus dem Ende der Dreifsiger oder Anfang der Vierziger Jahre stammen. Ihr Wortlaut ist folgender:

Symbol. Handl.

Schahn. T. Mac. III, 1300

Der indische Fürst Kaid von Alexander bedroht, findet sich ab mit Auslieferung von 4 unvergl. Kostbarkeiten 1. einer Tochter, Wunder von Schönheit 2. einem Becher, der nie leer wird 3. einem Arzt 4. einem Philosophen.

Alex., nachdem er zuerst die Prinzessin geheiratet, setzt nun den Philosophen auf die Probe.

Als mit der Schönen ers abgemacht,
An schicklichem Ort sie untergebracht,
Gieng er an den Weisen behend,
Wie er im Kampfe der Weisheit beständ'.
Ein grofs Gefäfs voll Butter der Kuh
Sandt' er dem Philosophen zu:
Reibe du das den Gliedern dein,
Brust, Lenden, Rücken und Schultern ein.
Von der Müdigkeit dich erhol!
Mache das Hirn mir von Weisheit voll!
Als der Weise die Butter sah,
Sprach er: Wol lös' ich das Rätsel da.
Tausend Nadeln tat er ins Fafs,
Und schickte zurück zum Herscher das.

Die Nadeln sah der Schah der Welt,
Schnell ward von ihm ein Schmidt bestellt.
Schmelzen liefs er zusammen all
Die Nadeln zu einem Eisenball.
Schnell sendet' ers dem weisen Mann;
Der Weise griff das Eisen an,
Und sandte von Eisen ohne Glanz
Ihm einen Spiegel lauter ganz.
Den brachte man zu Iskander geschwind;
Der sagte davon kein Wörtchen dem Wind*).
Er setzte den Spiegel unter Nafs,
Und liefs ihn bis er schwarz ward und blafs.
So sandt' er ihn dem Mann gelahrt,
Das Eisen ein langes Rätsel ward.
Der Weise putzte das Eisen blank,
Und sandt' es so zurück ohne Wank,
Bestrichen mit einer Arzenei,
Dafs nicht mehr so leicht es rostig sei.
Iskander sah's und ihn kommen liefs,
Befragt ihn, indem er ihn sitzen hiefs;
Zuerst vom Gefäfs voll Butter er sprach,
Der Weisheit des Edlen spürt' er nach.
So sprach zum Schah der weise Mann:
Butter in Glieder nicht dringen kann.
Du gabst mir zu verstehn darin:
Ich weiser als die Weltweisen bin.
Dir versetzt' ich darauf: O Herr,
Ein Weiser und Gottesfürchtiger
Dringt wie Nadeln durch Mark und Bein,
Dringt durch und hätt' er vor sich Stein**).
Dir sagt' ich darauf: Mein beredtes Wort,
Der Seel' und des Herzens Gedankenhort
Führt Reden haarfein, dir jedoch
Ist Eisen das Herz, nein, finstrer noch.
Du sagtest***): Jahre verstrichen sind
Durch Bluttat mein Herz ward von Roste blind.
Wie ist zu heben die Dunkelheit?
Warum soll ich bleiben im innern Streit?
Ich sagte†): Durch himmlischer Weisheit Kraft
Klär' ich dein Herz, sei's auch zweifelhaft.

---

*) nicht einmal dem Winde sein Geheimnis sagen, ist eine öfter im Schahn. vorkommende Redensart.

**) Hier fehlen 2 Verse (4 Zeilen) mit Anfang *tu gofti* Du sagtest mir dann durch den Eisenball. Die Antwort des Weisen darauf durch den aus dem Eisen gemachten Spiegel, ist wenig passend. Gleichwol wird nicht anders zu gliedern sein.

***) Durch den rostigen Spiegel.

†) Durch den geklärten Spiegel.

Wird es von Farbe wie Wafser rein,
Wie sollte noch Rost auf es wirken ein?
Dem König gefiel sein nettes Wort,
Er öffnet' ihm seiner Grofsmut Hort:
Ein Goldgewand man ihm bringen soll,
Und einen Becher juwelenvoll.
Man gabs dem Weisen, der Weise sprach:
Ich hab' ein Juwel in meinem Gemach,
Von höchstem Glanz und sicher vorm Feind,
Und nicht wie Güter mit Bösem vereint.
Bei Nacht ding' ich keinen Wächter um Lohn,
Und fürcht' auf dem Weg nicht des Räubers Drohn.
Vernunft ist Not und Redlichkeit,
Denn Falschheit klopft an beim Herzeleid.
Kleidung und Nahrung genügt mir schon
Von dieser Welt und des Herschers Tron*).
Was sollt' ich mich nach mehr umsehn?
Warum bei Gütern Wache stehn?
Lafs dies rücktragen an seinen Ort,
Stets sei Vernunft deiner Seele Hort!
Iskander bewunderte den Mann,
Und hob manches zu denken an.
Er sprach: Hinfort soll nicht bei Sünden
Der Herr von Sonn' und Mond mich finden.
Annehm' ich deinen Rat und Sinn
Und deine Worte voll Gewinn.

## IV.

Von der eingehenden Beschäftigung Rückerts mit den Werken Maulânâ Dschâmîs (1414—1492) legen die Übertragungen ausgewählter Stücke des Diwans, welche in Band 2, 4, 5 und 6 der Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft (Leipzig, 1848 ff.) sowie in Band 5 und 6 der Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes (Bonn 1844 fg.) bei seinen Lebzeiten erschienen sind, ein glänzendes Zeugnis ab. Nach seinem Tode sind dann noch im „Poetischen Tagebuch aus den Jahren 1850—1866" (Frankfurt a. M. 1888) einzelne Gedichte des persischen Poeten, denen Rückert ein deutsches Gewand geliehen, ans Licht getreten; ferner hat der Diwanauszug im Band 24—26 und 29 der ersten der oben genannten Publikationen (1870 ff.) seine Fortsetzung und endlich in Band 44 (1890) seinen Abschlufs gefunden. Auch im Nachlasse der Berliner Königlichen Bibliothek ist noch einiges vorhanden, das zur Komplettierung von Rückerts Dschâmîstudien dienen könnte; so namentlich die Übersetzung ausgewählter Stellen aus dem im Orient äufserst hoch geschätzten Epos „Jûsuf und Suleicha", in welchem Dschâmî die „schönste der Geschichten", wie sie in der zwölften

*) ein müfsiger Vers übergangen.

Koransure genannt wird, mit unnachahmlichem Zauber der Rede und hinreifsender Anmut der Darstellung zum Vortrag bringt: Vorzüge, die um so schwerer ins Gewicht fallen, als der Dichter das geniale Werk erst „als Greis begonnen und im 70. Lebensjahr vollendet hat“. Die deutsche Litteratur besitzt eine Nachbildung in Jamben aus der Feder des trefflichen Orientalisten v. Rosenzweig*); und diese Arbeit, welcher der Originaltext gegenüber gestellt ist, lag Rückert für die Auszüge vor, die er behufs einer noch ungedruckten Sammlung von „Bildern und Parallelen aus persischen Dichtern“ (Konvolut B 12 und B 9 zu Berlin) anfertigte. Zwei der ausgewählten Stellen sind für Dschâmîs Denkungsart so bezeichnend und haben eine so weitgehende ethische Bedeutung, dafs sie hier in der Übertragung Rückerts folgen mögen.

1.

Weib nehmen**)

Dschami Juss. u. Zul. C. 73, 71. Rat des 70jährigen Dichters an seinen (7jähr.) Sohn.

1 Kannst du seyn unbeweibt nach Jesus' Sinn,
So gib umsonst nicht deine Freiheit hin.
2 Vom Aug hinweg den Schlaf der Ruhe tun
Ist befser als in Hurisarmen ruhn.
3 Befser ein heifses Bett in Asche wühlen
Als an des Weibes Seit' auf weichen Pfühlen.
4 Doch fürchtest du dafs der Begierde Schritt
Halsstarrig in der Sünde Rennbahn tritt
5 So leg ihr durch ein Ehband Koppeln an,
Dafs sie nicht mehr vom Ort sich rühren kann.
6 Bei welchem Weib du darum anklopfst, wähle
Mehr als den schönen Leib die schöne Seele.
7 Ein Weib, des Wangenrot ist keusche Zucht
Hat Not nicht dafs sie rote Schminke sucht.
8 Den Reiz der Huri gibt ihr jener Schleier,
Der sie macht unzugänglich dem Entweiher***).

1 Die Beziehung auf Jesus. Wohl ohne es zu wifsen lehrt der Dichter Jesus Lehre s. Ev.

---

*) Joseph und Suleïcha; historisch-romantisches Gedicht aus dem Persischen des Mewlana Abdurrahman Dschami übersetzt und durch Anmerkungen erläutert von Vincenz Edlem von Rosenzweig. Wien, MDCCCXXIV. Gedruckt und verlegt vom Anton Schmid, Kaiserl. Königl. Privil. Buchdrucker.

**) Rosenzweig S. 179.

***) Rosenzweig die Konstr. verkennend:
In jenem Schmuck ist sie wie Huris schön,
Und Ungeweihtes bleibt stets fern von ihr. R.

2.

Zuleichas verhüllter Götze*)
weniger bündig in Dschamis Juss. u. Zul. 52,
109—123 ed. Rosenzw.

1 Suleicha fordert' ungestüm, und Gründe
Des Aufschubs suchte Jusuf für die Sünde.
2 Er nestelt' am Gewande mit der Hand,
Löst' eine Schling', indes er zweie band**).
3 Da fiel ins Aug ihm unversehns inzwischen
Ein goldgestickter Vorhang in den Nischen.
4 Er fragte sie, was dort der Vorhang tut,
Und wer verhangen hinterm Vorhang ruht?
5 Sie sagte: der, dem ich, so lang ich lebe,
Nach Dienerart zu dienen mich bestrebe
6 Ein Götze, Gold sein Leib, sein Aug Juwelen,
Und Muskustafeln in des Busens Hölen.
7 Zu jeder Stunde fall' ich vor ihm nieder
Und beuge voll Verehrung ihm die Glieder.
8 Nun hab' ich hintern Vorhang ihn gestellt,
Damit auf mich von ihm ein Blick nicht fällt,
9 Dafs er mich so, wie du mich sihst, nicht siht,
Wie du mich seinem Dienst entziehst, nicht siht.
10 Als Jussuf dies vernommen, seufzt' er bang:
Vor diesem Dinar hab' ich keinen Dang***).
11 Dein Auge scheuet vor dem Toten sich,
Und vor dem nicht lebend'gen schämst du dich.
12 Den Sehenden den Einen fürcht' ich nicht!
Den Ewigen den Reinen fürcht' ich nicht!
13 So sprach er und erhob sich vom Gemach,
Erhob vom süfsen Schlummerbett sich wach.
14 Das Elif von des Lam's Umfang löst' er†)
Entzog die Kampferkerz der Silberscher.

V.

Rückerts litterarischer Nachlafs, soweit er von der Königlichen Bibliothek zu Berlin verwahrt wird, enthält unter anderem eine umfangreiche Foliohandschrift (B 16; acc. 10 215), die vom Autor folgender-

---

*) Rosenzweig S. 114 fg.
**) Rosenzweig quer: treibt mit den Knöpfen manch bedenklich Spiel. R.
***) D. i. ich habe keinen *Dank* (der vierte Teil einer Drachme) von dem *Denar* (zehn Drachmen haltend) der Frömmigkeit Suleichens, die sich vor einem Götzen schämt, während ich den wahren Gott nicht scheue. R.
†) Die Lesart taugt nichts. Zuleicha ist das *Lâm* sein Leib das *Alif* beide zusammen sind *Lâm-Alif.* R.

mafsen betitelt ist*): „Aus einem Dîwân von Jâmî von Gotha | schön u. correct geschrieben, aber übel conservirt, | viel verwischt, verblafst, verschmutzt, | Erste Lage: | Inhalt: Des Sultans Hosein Bauten | Dazwischen einige andere Stücke, welche auszuscheiden sind. | Die übrigen einzelnen Bogen Auszüge aus dem Diwan, Gaselen | Abgeschrieben Neuses September 1831 | Durcharbeitet die Gaselen (übersetzt p.) Neusefs Juni 1843 | Die Gaselen | Dazu gehört eine dicke Lage von einzelnen Bruchstücken mit | metr. Übersetzung, vermuthl. noch 1831 oder 1832 | gemacht, und zu sichten und auszuwählen als Fortsetzung | von den 1843 geschriebenen Übersetzungen mit beigegebenem Text, die an Lassen für die orientl. | Zeitschrift gesendet werden sollten.“ In dieser Handschrift fand sich ein Papierfetzen, der ein Gedichtfragment enthält und in Folgendem mitgeteilt wird. Die kursiv gesetzten Worte sind versuchte Ergänzungen, da ihr ursprünglicher Text abgerissen ist.

Lerche und Veilchen.

Die Lerche rief dem Veilchen zu,
Die schmetternde aus hoher Bläue,
Dem sich verbergenden in Scheue:
Gesellen sind wir, ich und du;
Du mit dem dunklen Glimmen,
Ich mit den hellen Stimmen;
Ich erster Frühlingston der Luft,
Der Flur du erster Frühlingsduft,
Wir beide, deren Treue
Aus Grab und Gruft
Aufs neue
Die andern, die noch säumen
Und unent*schlossen* *tr*äumen
*Zu* *Luft und Licht und Liebe* ruft.

Vermutlich hatte die Fabel eine zweite Strophe, welche die Antwort des Veilchens enthielt.

## VI.

Am Schlusse der von mir besorgten Ausgabe von „Firdosi's Königsbuch (Schahname) übersetzt von Friedrich Rückert. Sage I–XIII“ (Berlin 1890) sind zwei unliebsame Fehler, die ich, da es mir an andrer Gelegenheit zur Richtigstellung gebricht, an diesem Orte zu verbessern mir gestatte. Die letzten Verse des XIII. Kapitels enthalten eine der bei Firdausî nicht seltenen moralischen Betrachtungen; ich setze die ganze Stelle her und hebe den verbesserten Text durch gesperrte Schrift hervor:

*) Die senkrechten Striche bedeuten die Zeilenabsätze.

So ist der irdischen Herberg' Art,
Der hat leichte, der schwere Fahrt.
Die Welt tut solcher Griffe*) viel
Und übt dergleichen Kniffe viel.
Sei nicht sicher, wenn froh ist der Tag,
Noch hoffnungslos, wenn er kommt mit Plag!
So**) und so geht der Tag herum,
Wie sollt' ein Weiser sich kümmern drum!

*) Statt, wie gedruckt: „trägt solcher Schiffe“.
**) Statt: „Frisch“.

Steglitz.

# BESPRECHUNGEN.

*THEODOR EICKE: Zur neueren Litteraturgeschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich. Eine litterarhistorische Studie. Leipzig, Verlag von Gustav Fock 1891. 56 S. 8°.*

Das Thema zu dieser Marburger Dissertation habe ich selbst vor mehreren Jahren dem Verfasser gegeben und die Anfänge seiner Arbeit mit ihm besprochen. Von ihrer Ausführung, wie sie jetzt vorliegt, kann ich mich nicht befriedigt erklären. Eicke hat sich begnügt die Dichtungen, welche Rolands Namen an der Stirne tragen zusammenzustellen und zu besprechen; nach den verstreuten Zeugnissen für das versteckte Fortleben der Sage oder vielmehr der verschwommenen Erinnerung an sie hat er wenig geforscht. Die bekannten Roland- und Karlsdichtungen des Mittelalters durfte Eicke als bekannt voraussetzen, sie lagen ebenso wie die ältesten Geschichtsquellen aufserhalb des Kreises seiner Arbeit; er hat sie denn auch nur in Kürze charakterisiert. Die Rolandsäulen durften aber nicht mit einem kurzen Hinweise zur Seite gelassen werden, denn wie wenig Zusammenhang auch tatsächlich zwischen ihnen und dem Helden von Roncesvalles stattgefunden hat, für die Dichtung sind Held und Statue mit einander verschmolzen. Der auch von Eicke als erster angeführte neuere Bearbeiter der Rolandsage, Fouqué ist durch den steinernen Roland seiner Vaterstadt Brandenburg zu der Dichtung angeregt worden, und Rückerts bekannte allitterirenden Verse von Roland dem Riesen am Rathaus zu Bremen sollten nicht fehlen. Im „Ring“ Heinrichs von Wittenweiler eilt Roland bereits mit sechs anderen Riesen den Lappenhausern zu Hilfe; Baechtold, Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz S. 186. Nur aus Heines romantischer Schule ist mir bekannt, dafs König Franz I. vor seinem unglücklichen italienischen Zuge das Grab des berühmten Roland habe öffnen lassen, um selber zu sehen, ob dieser Held von so riesenhafter Gestalt gewesen, wie die Dichter rühmten. Wenigstens sein Blasen und andere Stärkebeweise gehen schon in der echten Sage so ins Riesenhafte, dafs man vollkommen begreift, wie der Held selbst in einer der Sage fremdgewordenen Zeit für die Phantasie zum Riesen wurde. Einige Chroniken hat Eicke erwähnt. Als Zeugnis für den Ruhm der Sage läfst sich beifügen, dafs

Aventin die Pyrenäen als den Runcifal bezeichnet. Sowohl in der Bayerischen Chronik, Buch IV, Kap. 7, als in den Annalen, Liber IV, Kap. 3, erzählt er wie nach erlangtem sieg künig Karl über den Runcival zoch und grossen schaden von dem ladvolk entpfieng. Denn Aventin läfst der Geschichte entsprechend wie Einhard den Kampf nicht gegen Sarazenen, sondern gegen die christlichen Vascones stattfinden. Von Erschlagenen führt er namentlich an den druchsess Erhard, hofmaister Anshelm, herzog Rueland aus Bretanien — Rulandus dux britannici limitis — und herzog Naimar aus Baiern. Dafs dieser Herzog in den Bayerischen Quellen nicht vorkomme, fügt er eigens hinzu; über den Bretagner Herzog bemerkt er nichts, was wohl als Beweis seiner Unkenntnis der Sage gelten mufs. Der lateinische Text von Turpins Chronik wurde nach Eickes Angabe zuerst 1566 in Deutschland gedruckt aber nur in wissenschaftlichen Kreisen beachtet. Die in Italien erfolgte dichterische Ausbildung der Sage begann erst mit Dietrichs von dem Werder Ariostübersetzung in Deutschland bekannt zu werden. Eicke hat sich diesen italienischen Versionen gegenüber zwar nicht wie ihm freistand auf die unmittelbare Einwirkung der älteren Rolandsdichtung beschränkt, hat aber die Einwirkung von Bojardos und Ariosts Roland in Frankreich und Deutschland auch nicht mehr als andeutungsweise behandelt. Garniers „Bradamante“ hätte nicht nur in der Anmerkung erwähnt werden sollen, denn obwohl Roland im Personenverzeichnis fehlt, so rühmt ihn Charlemagne in dem grofssprecherischen Eingangsmonologe nach dem Geschlechte d'Aymons an erster Stelle:

> Roland, l'invincible, à qui Dieu est favorable
> Naissant a composé le corps invulnerable.

Im folgenden werden Olivier und Roland wie in der echten alten Sage zusammen genannt und in der 6. Scene des IV. Aktes wird Roland sogar der Vorzug vor Renaut eingeräumt. Quinaults Oper und Mairets Tragicomédie und eine Hamburger Oper Roland bespricht Eicke eingehender. Einen Roland der deutschen Wandertruppen führt er mit Recht auf R. Greenes Orlando furioso zurück. 1777 brachte die Bibliothèque des Romans eine Bearbeitung der Rolandssage. In Wielands „Oberon“ wie in Alxingers „Doolin von Mainz“ sucht man vergebens nach Rolands Namen, aber in der Einleitung zu Musaeus Märchen „Rolands Knappen“, 1784, wird der Kampf von Ronceval geschildert. Fouqué beginnt dann die neuere deutsche Rolandsdichtung. Eicke hat mühsam den Nachweis geliefert, das Fouqué die in Schilters Thesaurus 1727/28 gedruckte Bearbeitung Strickers benutzt habe. In seiner „Lebensgeschichte“ Halle 1840, sagt Fouqué selbst, er habe aus dem altdeutschen Heldengedicht des Stryker die Sagen entnommen, zur Form seine geliebte spanische Sangweise erwählend. Eicke hätte jedoch noch mehr von Fouqué anzuführen gehabt. Im zweiten Teile des Romanes „Alwin“, Berlin 1808, leitet Pellegrin-Fouqué seinen Helden in die Pyrenäen. „Vor vielen andern Liedern und Geschichten

fand Alwin seine Freude an der vom tapfern Roland, und von seinem endlichen Erliegen im Tale Ronceval, wie alle die Genossen seines Ruhmes um ihn her stehn, Einer nach dem Andern zum Himmel auffliegend aus dem Märtyrertode, wie Funken aus einem gewaltigen Feuer, bis die gröfste Seele sich zuletzt den Gefährten fast freiwillig nachschwingt, und die Brandstätte vom nächsten ruhigen Tage beleuchtet wird in der Erzählung der nachherigen Begebenheiten. Alwin hatte Romanzen darauf gemacht, die er sehr gern sang, und öfters im Tale Ronceval selbst". Diese Fouquéschen Romanzen waren in der Jenaischen Litteraturzeitung heftig angegriffen worden, besonders wegen der Assonanzen, aber auch wegen des romantischen Inhaltes. Den nachhaltigen Eindruck der Brandenburger Rolandsäule, die dem Träumenden einmal ein Schwert aufdrängt, hat Fouqué in der „Lebensgeschichte" S. 12 betont und auch in dem historischen Schauspiele „Markgraf Waldemar" eigens die Statue erwähnt. 1808 hat er aus Moscherosch „à la Mode Kehraus" ein kleines Drama „Burg Geroldseck" gedichtet und Roland, der in Philanders Gesichten nicht auftritt, den alten deutschen Helden beigesellt. Eine Abhängigkeit zwischen Fouqués und Friedrich Schlegels Romanzen hat, wie Eicke mit Recht annimmt, nicht stattgefunden. Auffallend aber ist es, dafs ein so eifriger Bewunderer Fouqués wie der junge Immermann war, nur Schlegels Dichtung kannte, als er über sein Trauerspiel „das Tal von Ronzeval" an Fouqué berichtete; vgl. meine Immermannausgabe in Kürschners Nat. Litt. Bd. 159 I S. XVIII. Nicht erwähnt finde ich bei Eicke Aug. W. Schlegels Berliner Vorlesungen, deren 12. die Rolandsage behandelte; Seufferts Litteraturdenkmale XIX, 141, und Friedrich Schlegels Wiener Vorlesungen; sämtl. Werke 1846 I, 215. Mit Karl dem Grofsen, Roldán und Oliveros hat A. W. Schlegel auch in der Übertragung von Calderons Drama „Die Brücke von Mantible" im 2. Bde. seines „Spanischen Theaters" sich beschäftigt. Bei Uhlands Rolanddichtungen hat Eicke den Taillefer anzuführen vergessen: „Von Roland sang er und manchem frommen Held". Aldas Todesschmerz beim Empfang der Nachricht von Roncesval ist in einer von Eichendorff aus dem Spanischen übertragenen Romanze „Donna Alda" besungen. Freiligrath hat nicht Campbells Ballade für das Album von Rolandseck übersetzt, sondern im Juli 1839 auch ein eigenes Gedicht „Roland" (gesammelte Dichtungen 1877. I, 30) geschrieben. Chamissos satirisches Litteraturgedicht „Roland ein Rofskam" von 1835 entlehnt aus Ariost. In Heinrich Pröhles „Rheinlands schönste Sagen und Geschichten" Berlin o. J. geht der Sage von Rolandseck die Schilderung der grofsen Sarazenenschlacht in einem eigenen Abschnitte „Roland" voraus. In Osterwalds „Sang und Sage" tritt Roland in der Geschichte „Fiesabras" auf. Diese Aufnahme Rolands in die Jugendschriften dürfte als Zeugnis für die neueste Verbreitung der Rolandsdichtung nicht ganz aufser Acht gelassen werden.

Borniers Tragödie „la fille de Roland" hat nun in Felix Dahns Dichtung von einem Sohne Rolands, in der ganz herrlichen epischen

Erzählung „Rolandin“ Leipzig 1891, ein Gegenstück erhalten. Eine spanische Übersetzung des „Rolandin“ wird demnächst erscheinen. Die Schlacht von Roncesvalles wird im „Rolandin“ wie früher shon in Dahns Prosaerzählung „Bis zum Tode getreu“ S. 245 öfters erwähnt. Diese 1887 erschienene Prosaerzählung aus der Zeit Karls des Grofsen hätte Eicke noch anführen können, wenn auch der „Rolandin“ dem Abschlufs seiner Arbeit nachgefolgt sein mag.

Eicke schliefst sie mit den Worten „für die Franzosen ist Roland das, was für uns Siegfried ist“. Mit den Rolandsäulen vergleicht sich Hebbels Siegfried II, 4, und Hebbel rechtfertigt in seinen Briefen II, 475 „das Hereinziehen des Rolands in eine Zeit, auf die er erst folgte“. Eine systematische Durchforschung würde natürlich eine ganz andere Fülle von Nachträgen zu Eickes Arbeit bringen können, als ich hier aus dem mir gerade zunächst liegenden anführte. Aber auch in der Verarbeitung des von ihm gesammelten Materials hat Eicke seine Aufgabe nicht befriedigend durchzuführen verstanden.

Breslau. Max Koch.

---

*AUGUST KIPPENBERG: Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg (1731—1743). Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hannover 1892. Norddeutsche Verlagsanstalt. O. Goedel. 122 S. und XIX S. Bibliographie. 8⁰.*

Wer etwa nach der Lektüre des Defoeschen Robinson sich über dessen, wie allgemein bekannt, zahlreiche Nachahmungen unterrichten wollte, fand nach langem und mühsamem Suchen endlich eine leidlich befriedigende Auskunft an folgenden Stellen: Bibliothek der Romane (herausgegeben von H. A. O. Reichard), Bd. II und VIII, E. J. Kochs Kompendium der deutschen Litteraturgeschichte (1795—1798), Bd. II, 267—275, endlich in der Bibliothek der Robinsone (von J. Chr. Ludw. Haken) 1805—1808, die leider nur bis zum 5. Bande gediehen ist. Die Auskunft, die man in der Neubearbeitung des Goedeke erhält, ist so dürftig und vielfach so unrichtig, dafs Goedeke am besten getan hätte, wenn er die Liste aus Kochs Grundrifs einfach in sein Werk herübernahm. Wo sonst irgendwo von Robinsonaden die Rede ist, überzeugt man sich bei einer Nachprüfung leicht, dafs es immer dieselben trüben oder abgeleiteten Quellen sind, aus denen die betreffenden Notizen geflossen sind. An diesem Mangel leidet z. B. auch H. Hettners vielcitierter Vortrag Robinson und Robinsonaden. — In der Erkenntnis dieser Lücke entschlofs sich Ref., der schon seit seinen Studienjahren sich mit Defoe beschäftigt hatte und Robinsonaden zu

sammeln bemüht gewesen war, mit seinen bescheidenen Kräften an die Aufstellung einer zuverlässigen Liste zu gehen, die alle Robinsonaden, also auch die des Auslandes, umfassen sollte. Diese auf Grund langjährigen Sammelns im Anfange des Jahres 1891 begonnene Arbeit, für welche sich Referent sogleich durch Übersendung einer Liste von Robinsonaden mit den gröfsten Bibliotheken Deutschlands in Verbindung setzte, erwies sich in dem beschränkten Rahmen eines blofsen Verzeichnisses bald als unausführbar, weil sämtliche Bücher gelesen werden mufsten, um sie entweder aufzunehmen oder auszuscheiden. Viele der in Betracht kommenden Werke trugen nämlich den Robinsontitel nur als Aushängeschild, viele sogenannte „Aventuriers“ entpuppten sich als echte Robinsonaden, und endlich versteckten sich unter ganz unscheinbaren Titeln echte Nachahmungen des Robinson-Motives. So erweiterte sich bald der Rahmen meiner Arbeit derart, dafs sie geben sollte eine Geschichte des Robinson-Motivs; eine chronologisch geordnete Bibliographie sämtlicher Robinsonaden bis zur Neuzeit; Notizen über die Verfasser, soweit möglich; Darlegung der Abhängigkeit der Werke von einander; kurze Inhaltsangaben; Bemerkungen über sittengeschichtlich Wichtiges; Mitteilungen aus den Vorreden etc. Nachdem ich schon ein tüchtiges Stück der Arbeit gefördert hatte, hörte ich, dafs ein jüngerer Fachgenosse mit einer ähnlichen Arbeit beschäftigt sei, und als sich dieser, auf Veranlassung Schnorrs von Carolsfeld, mit mir in Verbindung gesetzt hatte, wurde ich belehrt, dafs die Arbeit als Promotionsschrift gemeint sei und im Wesentlichen „die Insel Felsenburg“ behandeln solle. Der Leser wird mir nun die vorangeschickten Bemerkungen persönlichen Inhalts nicht verübeln, sondern begreifen, dafs mir daran gelegen sein mufste, an irgend einer Stelle zu erklären, dafs ich von dem, was meine Arbeit bringen wird, Kippenberg nichts verdanke, als einige Kleinigkeiten, die ich unten ausdrücklich bezeichnen werde. Was mich aber vor allem, nach längerem Bedenken, bestimmte, die Besprechung der vorliegenden Schrift an dieser Stelle zu übernehmen, war die Hoffnung, das von Kippenberg gewählte Thema in etwas zu fördern.

Kippenberg beschränkt sein Thema nach zwei Seiten hin, einmal auf: Robinson in Deutschland, sodann auf die Zeit bis zum vollständigen Erscheinen der „Insel Felsenburg“. Ist diese Begrenzung innerlich begründet? Sie hat nach beiden Seiten ihr mifsliches. Die Beschränkung auf Deutschland hat den Verfasser nicht verhindert, im Texte wie in der Bibliographie, Robinsonaden zu berücksichtigen, die eingestandenermafsen Übersetzungen ausländischer Produkte sind. Die Beschränkung auf die Zeit bis zur „Insel Felsenburg“ hat ihre gute Berechtigung, da dieses Produkt in Deutschland Epoche machte, nicht in dem Sinne, als wenn alle Robinsonaden sich nun der von Schnabel geschaffenen Form bedient hätten, aber doch insofern als gerade eine Reihe der bedeutenderen Robinsonaden ohne sie nicht denkbar und nicht zu verstehen sind. Über diese Nachahmungen

erfahren wir aber fast gar nichts — soviel des Interessanten sich dabei ergeben hätte —, blofs weil sie zum gröfsten Teile zeitlich später als die „Insel Felsenburg" fallen. Einzig das Land der Inquiraner, welches vor allem ein liebevolleres Eingehen verdient hätte und dessen Neubearbeitung durch Haken (Chemnitz 1810 resp. 1828) der Verfasser leider nicht kennt, ist bibliographisch verzeichnet, weil es schon 1736—1737 erschien. Aufser den „Inquiranern" kommen für die „Insel Felsenburg" noch in Betracht Der Amerikanische Freybeuter, Nil Hammelmanns Reisen, die im zweiten Teile geradezu eine Fortsetzung der Felsenburgischen Geschichte geben, ferner Der maldivische Robinson, Pfeils Glückliche Insel, Bartholomäis Neue Fata einiger Seefahrer, die Reise nach der Insel Caphar Salama und Beschreibung der Republic Christiansburg, dann die durch den Titel eine Beeinflussung verratende, im Übrigen selbstständige Wege einschlagende Insul Charlottenburg und endlich die Seltsame Fata einiger Seefahrer 1773, die alle, obgleich der Rahmen der Arbeit dadurch gesprengt wurde, einer Besprechung unterzogen werden mufsten, weil erst durch sie ein wirklicher Beweis für den Einflufs der „Insel Felsenburg" gewonnen wird. Da ich die Besprechung dieses Teils von Kippenbergs Arbeit nun einmal vorweggenommen habe, so will ich gleich bemerken, dafs die „Insel Felsenburg" liebevoll und einsichtig gewürdigt wird. Sodann bespricht Kippenberg Schnabels Leben und schriftstellerische Wirksamkeit, woraus sich die betrübende Tatsache ergiebt, dafs Schnabel unter dem Drucke trauriger Verhältnisse, die offenbar schon den letzten Teil der „Insel Felsenburg" nachteilig beeinflufst hatten, zum Schreiben um das tägliche Brot gezwungen worden ist. Von den traurigen Erzeugnissen dieser Tätigkeit hören wir dann ausführlich, obwohl sie nicht das Geringste mit dem Robinson-Thema zu tun haben und die Besprechung derselben aus dem Rahmen des Buches herausfällt. Was Schnabels Lebensschicksale betrifft, so sind dem Verfasser leider die Mitteilungen von S. Kleemann entgangen, die dieser, auf Grund neuer Funde, in den „Blättern für Handel, Gewerbe und sociales Leben" (Beiblatt zur Magdeburgischen Zeitung) in No. 46 vom 16. November 1891 gemacht hat.

Die bibliographischen Angaben zu diesem Teile der Arbeit sind, wie überhaupt, gewissenhaft und genau, aber leider auch hier nicht erschöpfend. Die erste Abteilung von Kippenbergs Buche bespricht: Robinson in Deutschland vor Defoe, also die Geschichte des Robinsonmotivs bis zu Defoe. Ich mache dem Verfasser keinen Vorwurf daraus, dafs er nicht bis auf die Kaiserchronik, Herzog Ernst und ähnliche Schöpfungen des Mittelalters zurückgegangen ist — warum nicht auch auf die Irrfahrten des Odysseus und den Argonautenzug? —, sondern bin der Ansicht, das Robinsonmotiv beginne mit der Geschichte der Entdeckungen, wobei nicht ausgeschlossen ist, dafs es sich mit Motiven aus früheren Kulturepochen gelegentlich verquickt. Aus der Geschichte der Seereisen hätte Verfasser aber manches mit Nutzen

verwerten können; über Robinsons unmittelbare Vorgänger auf Juan Fernandez, den Moskiten Will und Alexander Selkirk und dessen angebliche, mehrfach herausgegebene Tagebücher dürfte man in einer solchen Monographie mit Bestimmtheit näheres zu finden erwarten. Auch hat sich der Verfasser die hierher gehörigen Vorträge von Sophus Ruge (Über einige vor-Defoesche Robinsonaden: Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte der Erdkunde. Dresden 1888. S. 71—101; die ersten Einsiedler auf der Robinsonsinsel Juan Fernandez: ibid. S. 102—114) und F. Bobertag (Über einige den Robinsonaden verwandte Erscheinungen in der deutschen Litteratur des 17. Jahrhunderts: Abhandlungen der schlesischen Gesellschaft. Philosophisch-historische Abteilung 1873) entgehen lassen. Er bringt aber eine sehr interessante vor-Defoesche Robinsonade, den „Naturmenschen" des Ebn Tophail, offenbar aus Dunlop, zur Vergleichung herbei. Wie diese Vergleichung mit Nutzen angestellt wird, so wäre von gleichem Nutzen für das Thema geworden die Vergleichung des arabischen Werkes mit dem nur wenig über die von Kippenberg für seine Arbeit gesteckte Grenze hinausliegenden englischen Werke von John Kirkby: The Capacity and Extent of the Human Understanding; exemplified in the extraordinary Case of Automathes, a young Nobleman, who was accidentally left in his Infancy upon a desolate Island and continued 19 years in that solitary state, separate from all human Society. London, 1745, 12mo., zumal dieses Werk durch seine deutsche Übersetzung (Frankfurt und Leipzig 1750. Königliche Bibliothek Dresden) ohnehin in das Arbeitsgebiet des Verfassers hineinfällt. Referent ist immer der Meinung gewesen, das englische Werk sei eine Nachahmung des arabischen, welches mehrfach in das Englische übersetzt worden war. —

Den zweiten und dritten Abschnitt des Buches bezeichne ich gern und freudig als die gelungensten. Sie behandeln die Ursachen des Erfolges des englischen Robinsons in Deutschland und die ersten deutschen Übersetzungen. Besonders die Untersuchung und chronologische Bestimmung der letzteren scheint dem Referenten, der diesen Punkt noch nicht selbst genügend untersucht hat, scharf und erschöpfend. Ich berichtige nur die Schlufsworte des 3. Abschnittes: „Seitdem (1782) sind zahllose neue Übertragungen erschienen". Genau das Gegenteil ist richtig. Seit Campe trat der pädagogische Gesichtspunkt derart in den Vordergrund, dafs es Kippenberg schwer werden dürfte, auch nur ein halbes Dutzend wirkliche Übersetzungen (nicht Bearbeitungen) zu nennen. Wie schon der zweite Abschnitt, so zeigt auch der vierte: „Die Robinsonaden bis zur Insel Felsenburg" die Gabe des Verfassers zu charakterisieren im besten Lichte. Wir sehen infolge dessen der von ihm angekündigten Verwertung des gesammelten sittengeschichtlichen Materiales erwartungsvoll und mit Interesse entgegen. Mit grofsem Geschick sind in diesem Abschnitte die Vorreden der Robinsonaden benutzt um die Stellung der Verfasser oder Verleger zu dem zu einer förmlichen Mode gewordenen Stoffe zu charakterisieren. —

Ich begleite nun die Robinsonaden oder, was Kippenberg, weil es ihm nicht näher bekannt geworden, dafür hält, mit meinen Anmerkungen, und zwar in der in seinem Buche beobachteten Reihenfolge. Soweit die Robinsonaden bis zum Jahre 1731 (Bd. I. der „Insel Felsenburg") erschienen sind, kennt Kippenberg dieselben genau. Die Robinsonaden von 1731—1743 verzeichnet er nur in der Bibliographie, ohne dafs ein Grund zu diesem Verfahren ersichtlich wäre. Spätere Auflagen nachzutragen unterlasse ich, weil Kippenberg absichtlich, mit Berufung auf die von mir unternommene Arbeit, dies unterlassen hat. —

Bei der Besprechung des Frantzösischen Robinson hat sich Kippenberg durch das falsche Titelwort der deutschen Übersetzung (Laguet statt Leguat) verleiten lassen, nicht nur stets von einem Laguet zu reden, sondern auch den Titel des französischen Originals demgemäfs umzuändern, obgleich er sowohl durch Haken (III. 221), der stillschweigend umgekehrt verfuhr, als durch Beckmann (Litteratur der älteren Reisebeschreibungen, I. 309—340) auf das Richtige geführt werden mufste, und obwohl der Text der deutschen Übersetzung den richtigen Namen hat. — Der Geistliche Robinson gehört zu den Büchern, die Kippenberg „trotz aller Mühe" nicht hat auffinden können. Es liegt das offenbar an der unmethodischen Art der Beschaffung des Materials, auf die der Verfasser verfallen ist. Der Geistliche Robinson ist bequem erreichbar in der Breslauer Universitätsbibliothek. Den überaus weitschweifigen Titel hier abzudrucken unterlasse ich, merke aber hier schon an, dafs das Buch nichts weiter ist, als eine mit dem Robinsontitel versehene Neuausgabe von: „Merkwürdige Mifsions- und Reisebeschreibung nach Congo in Ethiopien . . . von P. Antonio Zucchelli von Gradisca, Predigern des Cappuziner-Ordens etc. (Frankfurth am Mayn, Anno 1715. kl. 4)", deren italienisches Original Venezia 1712 erschienen war. Unser Buch hat nur die Widmung und die „approbationes" weggelassen und ein neues Titelblatt angenommen. Haken kennt das Buch sehr wohl und bezeichnet es, wie auch zwei andere Bücher, durch die blofse Anführung des Titels als Nicht-Robinsonade; dafs es aber nur eine neue Ausgabe obiger Reisebeschreibung ist, hat weder er noch Beckmann, der einen Auszug aus derselben giebt, konstatiert. Da im Geistlichen Robinson (Erfurt 1723, kl. 4), die Norm (der abgekürzte Titel am Fufsende jedes neuen Bogens) die Bezeichnung trägt: „Zuchelli, Reise-Beschreibung", so war der Sachverhalt nicht schwer zu entdecken. — Die unserm Verfasser ebenfalls unbekannt gebliebene vorgebliche Robinsonade Madame Robunse ist in der vom Verfasser stark benutzten Dresdener Bibliothek vorhanden. Sie ist genau von dem Schlage der Jungfer Robinsone, nach Seiten des Stoffes wie der Behandlung. —

Dafs der mir in einer holländischen, einer französischen und einer deutschen Ausgabe wohlbekannte „Kurtzweilige Avanturier" des Nicolaus Heinsius auch unter dem Titel der Niderländische

Robinson herausgekommen ist, hätte ich aus dem Katalog der Weimarischen Bibliothek wissen können, aber übersehen. Kippenbergs Registrierung dieses Buches verdanke ich meine jetzige Kenntnis der Tatsache. Ebenso verdanke ich Kippenberg, dem freilich auch nur der Titel bekannt ist, die Kenntnis von No. 22 der Bibliographie: Sächsischer Robinson, oder des närrischen Barons Reisen etc. 1735". Kippenberg wird mit seiner Vermutung, dafs dieses Buch eine Persiflage des bekannten „Sächsischen Robinson" vom Jahre 1722 sei, wohl Recht behalten. — Von dem seltenen Pohlnisch-Preufsischen Robinson besitzt die Berliner Bibliothek jetzt das vollständige Exemplar aus meiner Privatsammlung. — Bezüglich des Titels Thüringischer Robinson merke ich an, dafs nach Serapeum 1864. S. 132, 7 auch die „Abenteuer Ludwigs, Grafen von Gleichen" in der ersten Auflage den Nebentitel „Thüringischer Robinson" führen, welche Angabe ich noch nicht habe kontrollieren können. — Auch der seltsame Avanturier Cornelius Paulson und die teutsche Avanturiere wären nicht schwer zu beschaffen gewesen: jenes Werk besitzt die Strafsburger, dieses die Jenaer Bibliothek. Während jenes wenigstens den robinsonischen Grundgedanken enthält, um ihn aber sogleich wieder fallen zu lassen, hat dieses Werk schlechterdings nicht das Mindeste mit dem Robinsonstoff zu tun, sondern erzählt in der Sprache und Denkart des „galanten Sachsens" das Leben und die Versuchungen eines Bürgermädchens in Tilinien (= Lindenstadt = Leipzig). —

Die Lebens-Beschreibung Joris Pines fordert schon zu einer Untersuchung für sich heraus. Der Kern derselben ist folgende Schrift: The Isle of Joris Pines: or a late Discovery of a fourth island in Terra Australis Incognita. London 1668, 4 to. Title and pp. 9. (Lowndes-Bohn), die noch in demselben Jahre deutsch herauskam (4 Bl. in 4. Antiquariat L. Rosenthal in München, Cat. 46; ebenda ein anonymer gleichzeitiger Stich, ein Einblattdruck in Folio); eine andere deutsche Übersetzung aus demselben Jahre „aus dem Englischen, Niederländischen und Frantzösischen" besitzt, wie mir Herr Oberbibliothekar Barack gütigst mitteilt, die Strafsburger Bibliothek. Aus jenem kleinen Kerne ist durch Hinzufügung von „Das Leben und Wandel des Europäischen Jungfern-Ordens", ferner einer schlechten Nachahmung von Swifts tale of a tub und endlich durch Mitteilung der Gesetze der Pineser und einer abstrusen Beschreibung ihres Landes die obengenannte dickleibige deutsche Robinsonade entstanden. — Der Englische Einsiedler ist wohl die erste Robinsonade in England nach Defoe. Sie erschien zuerst: London, T. Warner & c. 1727. 8vo. (Wilson, Life and times of Daniel Defoe III. 463); ihr Verfasser ist meines Wissens noch nicht ausfindig gemacht. Referent besitzt nur eine moderne Ausgabe (The Hermit: or, unparalleled sufferings and surprising adventures of Philip Quarll etc. Gainsborough 1814. 12mo.), kann aber doch feststellen, dafs der deutsche Übersetzer nichts aus dem Eigenen hinzugetan hat,

wie Kippenberg, der das Original nicht kennt, vermutet. Die von ihm genannte deutsche Übersetzung von 1729 ist in der Tat nicht die erste, sondern ein Nachdruck der Übersetzung von 1728 und wahrscheinlich eben der Nachdruck, über den sich die 3. Ausgabe der rechtmäfsigen Übersetzung in der Vorrede beschwert. Die erste Ausgabe (1728) und die dritte sind in des Referenten Besitz. — Die Reisen des Kapitän Boyle erschienen englisch unter dem Titel: Voyages and adventures in several parts of the world. London 1728. 8vo. (Lowndes-Bohn), verfafst von W. R. Chetwood; französisch: Amsterdam 1730 (Kgl. Bibliothek Dresden); in deutscher Sprache ist mir nur eine gekürzte Übersetzung aus dem Jahre 1793 bekannt (Hof- und Staatsbibliothek München). — Die Begebenheiten Mauritius von Brachfeld gehören erst in das Jahr 1759, sodafs die Angabe bei Koch zu verbessern und das Buch aus Kippenbergs Arbeit ganz zu streichen ist. — Das Leben und Reisen Jacob Janson de Roy endlich erschien deutsch zuerst 1733 (Hof- und Staatsbibliothek München); Kippenberg hat nur die zweite Ausgabe vor sich gehabt. — Zuletzt bleiben noch einige Bücher von mehr oder weniger robinsonischem Charakter zu erwähnen, die Kippenberg ganz unbekannt geblieben sind, obwohl sie in das Gebiet seiner Arbeit fallen. — Es sind dies:

1. The Strange Adventures of the Count of Vinevil and his Family . . . by Mrs. Aubin. London 1721. (Kgl. Bibliothek Dresden); deutsch: 1750. (Katalog J. J. Schwabe II. No. 13 643).
2. Capt. Richard Falconer, Voyages, dangerous Adventures and imminent Escapes. London, 1724. (Lowndes - Bohn); deutsch: Leipzig 1743 (Kgl. Bibliothek Dresden).
3. Des durchlauchtigsten Philanders . . merkwürdige Begebenheiten, von Severino. Frankfurt und Leipzig 1733. (Kgl. Bibliothek Dresden).
4. Der Amerikanische Freybeuter. Oder . . . Lebensgeschichte Robert Pierots. Frankfurt und Leipzig 1742. 1743. 1744. 1745. 4 Bde. (Kgl. Bibliothek Berlin).

Dafs Kippenberg nicht das ganze in Betracht kommende Material beherrscht, zeigt auch seine S. 42 gegebene Liste von Robinsonaden. Sein „Brüderpaar Robinson" ist ein neuer Irrtum zu den vielen in allen möglichen Büchern sich umtreibenden. Das von ihm gemeinte Buch heifst: „Reisen und Abentheuer der Brüder Robinsons" und enthält nichts weiter als Geschichten von Schiffbrüchigen gleich Robinson. Auch ohne Einsicht in das Buch durfte er nimmermehr aus „Brüder Robinsons" ein „Brüderpaar Robinson" machen. —

Referent glaubt durch seine eingehende Besprechung dargelegt zu haben, dafs Kippenbergs Arbeit da, wo der Verfasser auf Grund genauer Kenntnis des Materials redet (Insel Felsenburg, erste deutsche Übersetzungen des Robinson, Robinsonaden bis 1731), fast durchweg

für seine Gewissenhaftigkeit und seine Begeisterung für den Gegenstand ein vortreffliches Zeugnis ablegt, dafs sie aber, wo es gilt, ein weiteres Material zu umspannen (Einleitung und Robinsonaden nach 1731), erhebliche Lücken aufweist, die der Verfasser ohne allzu grofse Mühe hätte ausfüllen können, wenn er seinen Studien Zeit gelassen hätte, besser auszureifen. Wir müssen ihm eine baldige zweite Auflage seines Buches schon deshalb wünschen, damit er zeigen könne, dafs er das ernste Bestreben hat, die jenem anhaftenden Schwächen zu tilgen.

Chemnitz. Hermann Ullrich.

# Raffael Mengs' Schriften und ihr Einflufs auf Lessing und Goethe.

Von

Otto Harnack.

Dafs Mengs nicht nur Maler, sondern auch Denker auf dem Kunstgebiete war, ist allbekannt. Schriftsteller freilich war er nur in sehr ungenügender Weise, da er wohl viele Sprachen kannte, aber keine völlig beherrschte. Seine Freunde mufsten aus wirren Manuskripten, die bald italienisch, bald deutsch, bald spanisch abgefafst waren, ein druckfähiges Ganzes zusammenstellen. Die gröfsten Verdienste darum erwarb sich der spanische Gesandte in Rom, Marchese D'Azara, der 1780 die Werke des im Vorjahr verstorbenen Malers in einheitlicher italienischer Bearbeitung in zwei Bänden erscheinen liefs; diese Ausgabe wurde mehrmals neu aufgelegt; die deutsche Ausgabe von Prange (1786) ist zwar nicht durchweg Übersetzung, da ihr zum Teil deutsche Manuskripte zu Grunde liegen, aber doch von der Azaraschen abhängig. Einzelne Schriften von Mengs waren indes schon bei seinen Lebzeiten erschienen; 1765 gab Füfsli in Zürich die Riflessioni sulla bellezza in deutscher Redaktion heraus. Von dieser Schrift meine ich, dafs Lessing Kenntnis genommen hat, und dieser Umstand hat mich veranlafst, seinen Namen in die Überschrift dieser Abhandlung aufzunehmen, die sich hauptsächlich mit Mengs und Goethe beschäftigen soll. In den Vorarbeiten zu einer Fortsetzung des Laokoon heifst es (Lachmann XI, 164) im Abschnitt XXXII: „Allein zur körperlichen Schönheit gehört mehr als Schönheit der Form. Es gehört dazu auch die Schönheit der Farben, und die Schönheit des Ausdrucks"; und weiter im Abschnitt XXXIII: „Ideal der körperlichen Schönheit? Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation

und des permanenten Ausdrucks". Diese Einteilung findet sich schon in der eben erwähnten Schrift von Mengs aus dem Jahre 1765; er charakterisiert die drei nach seinem Urteil gröfsten Maler gemäfs der Art, wie sie sich zu diesen drei Äufserungsformen der Schönheit verhalten. „Raffaello", heifst es in der mir vorliegenden italienischen Ausgabe, „scelse l'espressione, che trovò nella Composizione e nel Disegno; Correggio prese il dilettevole, e lo trovò in certe forme . . .; e Tiziano finalmente abbracciò l'apparenza di verità, che trovò massimamente ne' Colori". Die Einteilung nach diesen Gesichtspunkten kehrt bei Mengs beständig wieder, und ist ein Grundschema für seine Betrachtungen. Man wird annehmen dürfen, dafs auch Lessing von daher sie entnommen hat.

Weit bedeutungsvoller sind die Beziehungen zwischen Mengs und Goethe und den „Weimarer Kunstfreunden" überhaupt. Goethes Lehre wurzelt zum Teil in der von Mengs; freilich ist sie auch in wichtigen Punkten ihr entgegengesetzt, und überhaupt in ihren Definitionen bestimmter, in ihren Urteilen freier und weiter; aber erst allmählich hat sie diese Vorzüge errungen. Als Goethe Mengs' Schriften zuerst kennen lernte, ist er ganz und gar von Bewunderung erfüllt. An Frau von Stein schreibt er (26. Februar 1782): „Neuerlich lese ich die Schriften des verstorbenen Mengs und da lernt man sich bescheiden, dafs eigentlich Niemand als ein solcher Künstler über die Kunst reden sollte. Sie sind in allem Betracht vortrefflich und gereichen mir zu rechtem Trost, da ich so Vieles, was bisher bei mir nur Stückwerk war, verbinden, und meine Erkenntnis der vortrefflichen Sachen immer mehr schärfen kann". In Italien freilich scheint sich Goethe weniger mit Mengs beschäftigt zu haben; dafs er seine Schriften bei sich führte, geht wohl aus einer Notiz hervor, die Erich Schmidt mitteilt (Schriften der Goethe-Gesellschaft II, 393); aber er besuchte nicht einmal das reichhaltige Mengs-Kabinett des Marchese Azara in Rom (ebenda V, 13). Zu Lehrern wählte er sich die lebenden Künstler, vor Allem Heinrich Meyer. Aber was diese ihm überliefern konnten, war im besten Falle, und bei Meyer ganz zweifellos, aus Mengs Schriften geschöpft.

Mengs hat einen zweifachen und in der Tat äufserst entwickelungsfähigen und fruchtbaren Grundgedanken, den, dafs der Künstler die Natur studieren und erkennen, dafs er aber, nachdem er diese Kenntnis gewonnen, in seinen Werken sie umbilden müsse. In dieser Allgemeinheit ausgesprochen, gilt der Satz auch für Goethe bis ans Ende

seines Lebens, und hierin liegt die grundsätzliche Übereinstimmung. Sobald man freilich nähere Bestimmungen versuchen will, treten die Differenzen hervor. Verweilen wir aber zuerst noch im Allgemeinen, so besteht auch darin Übereinstimmung, dafs als die erste und unterste Stufe der künstlerischen Tätigkeit die blofse Naturnachahmung gilt, als die höhere die Betätigung des im Künstler lebenden Ideals, als die höchste die Vereinigung beider Tätigkeiten. Goethe hat dies bekanntlich bald nach der Rückkehr aus Italien in dem Merkur-Aufsatz: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ ausgesprochen; zu einer so schlagenden und klaren Terminologie ist Mengs nie gelangt, aber er hat dennoch Goethe den Weg vorgezeichnet. Er beschreibt im ersten Kapitel seiner „Riflessioni sopra i tre gran pittori“ ausführlich jene Stufen: „La qualità più necessaria è la Imitazione di tutte le cose, che si possono concepire, e rappresentare in un momento. La seconda consiste nell' Ideale, cioè nella rappresentazione delle cose, di cui non si hanno ideali“ u. s. w. Nachdem er dies weiter ausgeführt hat, führt er schliefslich Raffael als Beispiel der Vereinigung beider Eigenschaften an: Raffaello non conobbe l'Ideale come Pussino; ma quella parte, che ne possedette, seppe meglio unirla colla Imitazione. Nella Imitazione Gerarde fu superiore a Raffaello; ma questi la combinò meglio coll' Ideale, la nobilitò; onde nel totale ha superato i due più eccellenti ne' due estremi“.

Freilich ist Mengs in seinen Gedanken nicht eigentlich schöpferisch; in England haben die beiden Richardsons, in Frankreich Batteux, in Deutschland Elias Schlegel ähnliches ausgesprochen (vgl. H. v. Stein, Geschichte der neueren Ästhetik); aber dafs sie auf Goethe eingewirkt, dafür haben wir keinen Beweis; für ihn und seine Freunde war, soweit wir urteilen können, Mengs der anregende Geist.

Eine Hauptbedingung des Mengschen Systems mufste freilich für Goethe unannehmbar bleiben. Mengs hing der Baumgartenschen Kunstmetaphysik und ihrer Vollkommenheitslehre an, die für Goethes natureinige Gesinnung unannehmbar war. Es ist höchst merkwürdig, dafs Mengs glaubte, mit jener Lehre den Grundsatz der Naturnachahmung vereinigen zu können, den Baumgartens fast ebenbürtiger Schüler, Meier, eifrig bekämpfte. Mengs glaubte zunächst die Natur nachahmen zu müssen, um sie dann zur Vollkommenheit zu verbessern; eine so naive Vorstellung konnte Goethe natürlich nicht genügen. Mengs wollte die Schönheit zur Natur hinzufügen; Goethe die in der Natur lebendige verborgene Schönheit entdecken, herausarbeiten, befreien.

Denn das ist ein weiterer Gegensatz, dafs für Mengs die Schönheit etwas Festes und Fertiges, eine einzelne bestimmte Eigenschaft ist, für Goethe dagegen etwas dem Wesen der einzelnen Gegenstände Entsprechendes und Inhärirendes. Allerdings sagt auch Mengs in dem Traktat über die Schönheit einmal: „La Bellezza si trova allora in qualunque cosa, quando tutta la materia è conforme alla sua destinazione“; aber er weifs mit dieser Bestimmung nichts weiteres anzufangen, und auch diese Angemessenheit des Gegenstandes liegt ihm nicht in dem Wesen, in der Eigenart desselben, sondern in der Zweckmäfsigkeit seiner einzelnen Teile, welche der Künstler daher, um einen vollkommen der Bestimmung entsprechenden Gegenstand zu schaffen, von allen Seiten zusammensuchen und zusammensetzen mufs. Auch Goethe stellt noch in späten Jahren, in einer sehr interessanten Gesprächsaufzeichnung Eckermanns die Schönheit mit der Zweckmäfsigkeit in enge Verbindung; aber diese Zweckmäfsigkeit entspringt ihm aus einer organisch gesunden Entwickelung, nicht aus einer mechanischen Zusammensetzung des Naturproduktes.

Indes trotz dieser Beschränkungen bildet Mengs' entschiedene Betonung der Naturgrundlage der Kunst inmitten einer Zeit manierierter Kunstübung doch ein sehr bedeutsames Verdienst seiner Kunstforschung, und wo er über die Art der Ausbildung des jungen Künstlers spricht, erhebt er sich sogar auf Grund dieser Einsicht zu gleicher Höhe wie Goethe. Bei diesem ist aber ein gewisser Zwiespalt darin vorhanden, dafs er den Kunstjünger bald auf ein sehr eingehendes Naturstudium, bald durchaus auf das Kopieren der Werke grofser Meister verweist; hier bleibt etwas Unausgeglichenes, während sein Freund Meyer die Schüler durchaus auf den Weg der Natur hinführen will. (Vgl. meine Schrift: die klassische Ästhetik der Deutschen, 1892). Mengs unterscheidet klar und deutlich in dem Traktat von der Schönheit zwei Wege der Bildung: „L'una, che è la più difficile, è quella di scegliere della natura stessa il più utile ed il più bello. L'altra più facile, si è di apprendere dalle Opere, in cui la scelta si è di già fatta“. Auf dem ersteren Wege hätten die Alten die höchste Schönheit erreicht, und auch die drei grofsen Maler der Neuzeit, die er vor Allen verehrt, hätten diesen Weg eingeschlagen. Dieser Weg sei auch heut noch gangbar; aber er verlange einen „philosophischen Geist“, der unter den Naturerscheinungen das Beste zu unterscheiden wisse. Für die Meisten sei der zweite Weg vorzuziehen, die Nachahmung der grofsen Meister; aber auch hier müsse man von der mechanischen

Nacharbeit sich fern halten; man müsse ihren Gedanken nachgehen und ihre Auffassung der Natur sich zu eigen machen: wir dürfen sagen: er müsse lernen die Natur mit den Augen des grofsen Meisters zu sehen.

Gehen wir nun zur Betrachtung der einzelnen Kunstwerke über, so ist die Verwandtschaft zwischen Goethe und Mengs geeignet, den Vorwurf zu entkräften, den man oft dem ersteren gemacht hat, dafs er bei seinen Aussprüchen über bildende Kunst einseitig an Werke der Plastik, und nicht an die Malerei gedacht habe. Von Mengs, dem ganz von seiner Kunst eingenommenen Maler, wird Niemand das behaupten wollen. Und in der Tat hatte er ebenso wie Goethe ein ganz bestimmtes malerisches Ideal; es ist die Malerei der Alten, der die Neueren, auch ein Raffael, nur nachzustreben haben. Mengs ist überzeugt, dafs auch die Malerei der Alten vorzüglich gewesen sei, ja sogar die Skulptur in gewisser Hinsicht übertroffen habe. In dem Aufsatz: „Sopra i tre gran pittori" äufsert er: „Io sono interamente persuaso, che il Disegno de Pittori antichi fosse molto più perfetto di quello degli Scultori. Primieramente per l'eleganza, e per la prontezza, che già io ho detto essere maggiore nell' esecuzione della Pittura; e secondariamente per la stima, che si faceva de' famosi Pittori assai più che degli Scultori . . . Le espressioni usate dagli Storici per encomiare il merito e la finezza de' Pittori antichi, sembrano iperboliche e incredibili a chi non combina bene le cose". So „hyperbolische" Äufserungen finden sich bei Goethe nicht; aber wie hoch auch er die antike Malerei gestellt, dafür haben wir genugsam Beweise von dem Augenblick an, da er die aldobrandinische Hochzeit kennen lernte, bis in sein letztes Lebensjahr, wo das Mosaik der Alexanderschlacht ihm zu Gesicht kam. Und für Mengs wie für ihn ergaben sich daraus gewisse Gesichtspunkte der Betrachtung, die nur scheinbar von der Plastik entlehnt sind. Zunächst der durchgängige Gedanke, dafs der Mensch der Hauptgegenstand der malerischen Darstellung sei, wie ja die antiken Gemälde meist auf sehr einfachem Hintergrund einige zusammengeordnete menschliche Gestalten zeigen; Mengs sagt in dieser Hinsicht von den Griechen: „Conoscevano essi, che le Arti sono fatti per gli uomini: chè l'uomo niente ama tanto quanto se stesso; e che per ció anche l'uomo deve essere il più degno oggetto dell' Arte; onde impiegarano la più grande diligenza in questa parte della Natura. Essendo l'uomo stesso più degno di quel che lo sono i suoi abiti, lo dipingevano e formavano per lo

più nudo.“ Ein fernerer Grundsatz bezieht sich auf die geringe Zahl der in einem Bilde darzustellenden Figuren; der Marchese d'Azara berichtet in seinen Noten (I, 79), Mengs habe häufig gesagt, dafs die Alten in ihren Werken nur wenig Figuren anbrächten, damit die Schönheiten um so begreiflicher und offenkundiger würden, dafs aber die Neueren ihre Bilder soviel als möglich überfüllten, um die Mängel weniger kenntlich zu machen. Und in der Tat — Mengs' Regeln und Erwägungen überhaupt setzen immer einfache, von wenig Personen gebildete Gruppen voraus, die nach bestimmten Compositions- und Beleuchtungsgesetzen gebildet sind. Ganz ebenso steht es mit Goethes Betrachtungen, und auch die Preisaufgaben, welche er mit Meyer gemeinsam stellte, zeigen dieselbe Richtung des Strebens. Auch hier glaube ich, dafs der Einflufs von Mengs direkt oder indirekt gewirkt hat. Die „Alexanderschlacht“ freilich hätte schon, wäre sie früher bekannt geworden, die Vorstellung von so engen Grenzen der antiken Malerei erweitern müssen.

Überlegen war dagegen Goethe dem kühl erwägenden Maler im Bewufstsein dessen, dafs menschliche Gestalten erst durch Handlung wahrhaft interessant werden. Von dieser Einsicht zeigt sich bei Mengs wenig; es ist natürlich oft von Bewegungsmotiven die Rede, aber nicht so sehr, um Handlungen durch sie ausdrücken zu lassen als um neue Formen für die Körperdarstellung zu gewinnen. Hier hatte Goethe die grofse Arbeit Lessings im „Laokoon“ sich zu Nutze machen können, und wenn er auch zu ganz anderen Ergebnissen kam wie Lessing, so war ihm doch durch ihn ein ganz neues Problem gestellt worden. Beide, Lessing und Goethe, sind darin einig, dafs das Werk des bildenden Künstlers einen prägnanten Moment darstellen solle, der die früheren und späteren Stadien der Handlung erraten läfst; aber wenn Lessing im Laokoon auseinandersetzte, dieser Moment dürfe nicht transitorisch sein, so verlangte Goethe in seinem Laokoonaufsatz geradezu, dafs der Moment vorübergehend sein müsse; das Bildwerk müsse sich „vor dem Auge bewegen“. Diese weittragenden Gedanken liegen noch ganz aufser Mengs' Horizont; ihm soll das Kunstwerk nicht so sehr einen bestimmten Gegenstand, als an einem Gegenstand die Schönheit darstellen.

Trotz dieser Verschiedenheit haben die Weimarer Kunstfreunde dennoch das ganze komplizierte Schema, nach dem sie Kunstwerke beschreiben und beurteilen, wesentlich von Mengs übernommen. Die Methode, nach welcher Meyer auf seiner zweiten italienischen Reise

eine so grofse Menge von Gemälden und Statuen in Goethes Auftrag und mit Goethes Billigung schematisiert, ist in den Hauptpunkten und Rubriken aus Mengs' Schriften gezogen. Dafs bei Gemälden meist zuerst die Komposition, dann Zeichnung, Kolorit, Ausdruck berücksichtigt werden, entspricht Mengs' schon oben dargelegter Betrachtung. Was die Komposition betrifft, so vermied Goethe, ihr äufsere, mechanische Regeln vorzuschreiben; Meyer aber hat eine Vorliebe für bestimmte geometrische Formen, die Pyramiden- und die Kreisform, und diese findet sich in Mengs' Lezioni pratiche di pittura begründet. Selbst was das Kolorit angeht und die Grundgedanken der Goetheschen Farbenlehre, die sich aus dessen Betrachtung ergaben, so glaube ich, dafs Mengs eingewirkt hat. Er geht in diesen Lezioni wie Goethe von den drei Hauptfarben Blau, Rot und Gelb aus, welche den Farbencharakter jedes Bildes bestimmen sollen; er nähert sich aber auch schon der Goetheschen Lehre, dafs das Rot sowohl aus Blau als aus Gelb entstehen kann, indem er es die mittlere der Farben nennt. Vor allem aber ist der Gedanke, der Goethes ganze Farbenlehre hervorgerufen hat, der Gedanke, die Farben in eine bestimmte, für den Maler erspriefsliche Beziehung zur Licht- und Schattenwirkung zu setzen, in Mengs' Schriften (freilich auch schon in denen anderer Kunstschriftsteller) bereits gegeben. Im neunzehnten Paragraphen der „Optischen Beiträge“ sagt Goethe: „Ein grofser Teil der Harmonie eines Gemäldes beruht auf Licht und Schatten; aber das Verhältnis der Farben zu Licht und Schatten war nicht so leicht entdeckt, und doch konnte jeder Maler bald einsehen, dafs blofs durch Verbindung beider Harmonien sein Gemälde vollkommen werden könne, und dafs es nicht genug sei, eine Farbe mit Schwarz oder Braun zu vermischen, um sie zur Schattenfarbe zu machen“. Gerade diese Frage nach dem Verhältnis der einzelnen Farben zur Schattenwirkung ist ein von Mengs vielbehandeltes Problem, zu dessen Lösung ihm freilich alle naturwissenschaftlichen Mittel fehlen und blofs die Erfahrung des Auges ihm zu Gebote steht. —

Eine dem Schema der Weimarischen Kunstfreunde eigentümliche Rubrik ist die der „Massen“, auf welche besonders Meyer ein grofses Gewicht legt. Auch diese, — gröfsere einheitliche Licht- und Schattenpartien, — spielen bei Mengs eine grofse Rolle. In den „Riflessioni sopra i tre gran pittori“ sagt er, dafs die „Massen“ dem Bilde den Idealcharakter in Hinsicht der Beleuchtung verliehen. Und in der Abhandlung über die Schönheit sagt er von Raffael: „Cominciò così

a non più operare senza distinzione su la Natura, ma cercò quella parte, che si chiama Massa, ed unò i suoi chiari ne' siti più elevati, tanto nelle figure vestite, che nelle nude".

Diese Beispiele mögen genügen, um Mengs' Einflufs auf die Beurteilung der Kunstwerke aufzuzeigen. Aber auch die historische Betrachtung Goethes zeigt sich von Mengs abhängig. Nicht sowohl in der anfänglich geringen Schätzung älterer Maler, in welcher er mit dem Zeitgeschmack zuerst übereinstimmt, bald aber in richtiger Erkenntnis sich zu historisch begründetem Urteil emporhob, wohl aber in der ganz einzigartigen Schätzung Raffaels und der verhältnismäfsig geringen Beachtung Michel Angelos, die Goethe immer eigentümlich geblieben ist. Mengs sagt geradezu in dem offenen Briefe an Antonio Ponz: „Per questo equivoco molti, come tanti appassionati di Michelangelo, prendono lo stilo Caricato pel vero grandioso di quel Maestro". Von Goethe wissen wir freilich, dafs er von den Malereien der Sixtinischen Kapelle einen gewaltigen Eindruck empfing; aber er läfst viele andere Werke des Meisters in Rom unerwähnt, und vor allem: wo es ihm darauf ankommt, den Gipfel der Kunst zu bestimmen, nennt er neben den Alten stets Raffael, niemals Michel Angelo. —

Wir haben im Verlauf dieser Untersuchung nur wenige Schriften von Mengs zitiert; aber mehr von ihnen anzuführen hätte nur Wiederholungen veranlafst. Es sind stets dieselben Grundgedanken, die er in immer neuen Wendungen ausführt; und denen eine einheitliche systematische Zusammenfassung zu geben ihn gerade seine Künstlernatur verhindert. Was wir angeführt, wird den unzweifelhaften Einflufs, den er auf Goethe geübt, erhärtet haben, ein Einflufs, der durch die historischen Umstände sich genugsam erklärt. Aber doch nicht durch sie allein, sondern auch durch eine innere Beziehung! Goethe fand in Mengs einen Führer, der ihm einen Ausgang aus der Manieriertheit Oesers zu einer naturwahren Kunst zeigte, der ihm aber zugleich die künstlerische Weisheit und Gesetzmäfsigkeit in das neue Gebiet hinübernehmen liefs. Daraus erklärt sich sein Entzücken beim ersten Lesen von Mengs' Schriften, und in dieser Vereinigung von Natur und Kunst ist eine dauernde Verwandtschaft zwischen beiden Geistern begründet, so weit auch der eine über den andern hinausschritt.

Rom.

# Die Edda in deutscher Nachbildung.

Von

Wolfgang Golther.

Bei der Belebung germanischer und deutscher Vergangenheit haben von Anfang an Gelehrte und Dichter zusammengewirkt. Die ästhetische und historische Teilnahme wurde in gleicher Weise wachgerufen; es währte lange, bis die nüchterne zielbewufste Wissenschaft von der gut gemeinten, aber meist gänzlich unklaren und verwirrten Begeisterung ungeschulter Liebhaberversuche sich absonderte. Sobald die Wissenschaft einmal in sichere Bahnen eingelenkt hatte, förderte sie immer bessere und reinere Erkenntnis zu Tage; die Wahnvorstellungen blofser Liebhaber oder Dichter konnten ihren Entwicklungsgang nicht mehr beirren und blieben auch völlig unbeachtet. Aber nach wie vor liefen derlei Bestrebungen nebenher, denen allen doch im Grunde eine schöne und lobenswerte Absicht zueigen ist, die Gestalten altgermanischer Sage und Dichtung wieder volkstümlich zu machen. Freilich bleibt häufig genug das Können weit hinter dem Wollen zurück. Unverstand und Unkenntnis, Mangel an Geschmack und poetischer Begabung mufs man bei den meisten Dichtungen, die auf solche Stoffe sich gründen, tadeln. Der Kundige wird geärgert, der Unkundige bleibt teilnahmslos, da weder Stoff noch Behandlung erwärmen; und bei dem vielen Wertlosen geht leicht der Mafsstab für gut und schlecht verloren. Ein lehrreiches Beispiel bietet das Bekanntwerden der Edda in Deutschland. Mit lebhaftem Interesse werden die altnordischen Gedichte begrüfst; zahlreiche Verdeutschungen sind seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Tage herab zu verzeichnen; neben dieser unmittelbaren Wirkung, die in eigentlichen Übersetzungen zum Ausdruck kommt, gehen auch viele mittelbare Anregungen von der Edda aus, freiere Bearbeitungen einzelner Sagen, Nachdichtungen, völlige Umformung und Neugestaltung

des Sagenstoffes. Verfolgt man die einzelnen Leistungen dieser Art, welche ihrer Anlage nach teils der Geschichte der germanischen Altertumskunde, teils der Litteratur, soweit sie aus dem heimischen Sagenhorte schöpft, angehören, so findet man eine Stufenleiter von Wunderlichkeiten, Geschmacklosigkeiten und Dummheiten bis zu gediegenen, trefflichen, ja erhabenen Werken. Die ergötzliche und lehrreiche Betrachtung ist im Zusammenhange noch nicht angestellt worden. Wir versuchen sie hier mit möglichster Vollständigkeit, wenigstens was die Übersetzungen anlangt. Die freieren Nachdichtungen sind oft so verborgen und verstreut, dafs eine erschöpfende Aufzählung schwer halten dürfte. Einen Überblick über die Versuche, die Eddagedichte in Deutschland einzubürgern, gewährt allenfalls Theodor Möbius*) in seinem ausgezeichneten bibliographischen Werke über die nordische Altertumskunde, aber nicht vollständig und ohne Beurteilung. Simrock und Gering, die beiden einzigen wissenschaftlichen verlässigen Eddaübersetzer, haben die so anziehende Frage nicht erörtert. Darum ist die Behandlung des Themas gleichsam als bescheidener Nachtrag zur trefflichen Edda Gerings wohl gerechtfertigt.

Edda heifst ein Werk des isländischen Gelehrten Snorre Sturluson, welches er um 1230 verfafste. Es ist ein gelehrtes Handbuch der Dichtkunst, worin auch ein Abrifs der nordischen Götter- und Heldensage in prosaischer Erzählung, jedoch mit einzelnen Strophen älterer zu Grunde liegender Lieder untermischt, mitgeteilt wird. Ferner versteht man seit dem 17. Jahrhundert unter der Bezeichnung „ältere“, „poetische“, „Lieder“ Edda, oder „Edda Saemunds“ eine Sammlung von Liedern aus der norwegisch-isländischen Götter- und Heldensage, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf Island zustande kam. Die einzelnen Lieder dieser Sammlung stimmen grofsenteils mit denjenigen überein, welche auch Snorre Sturluson benützte, sie sind von sehr verschiedenem Ursprung, Alter und Wesen, der Form nach strophisch und stabreimend. Sie gehören der isländischen Kunstdichtung, nicht der Volksdichtung an. Ihr Wert beruht namentlich in ihrem Inhalt. Diese Sammlung, welche also keineswegs einheitliche Stücke enthält, meint man gewöhnlich, wenn man von der Edda

*) Catalogus librorum islandicorum et norvegicorum aetatis mediae, Lipsiae 1856 und Verzeichnis der auf dem Gebiete der altnordischen Sprache und Litteratur von 1855 bis 1879 erschienenen Schriften, Leipzig 1880.

spricht, während Snorres Edda, welcher der Name allein rechtmäfsig zukommt, mehr blofs als Ergänzung herangezogen wird. Mit der Liedersammlung, welche in der Hauptsache nur in einer aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Handschrift uns überkam, haben wir uns auch hier fast ausschliefslich zu beschäftigen. Die Snorra Edda, die ich nur nebenher, so weit es nötig ist, behandle, wurde den isländischen Gelehrten früher bekannt, weil man sie das ganze Mittelalter hindurch häufig abschrieb; bereits 1665 veranstaltete Resenius zu Kopenhagen eine Ausgabe mit lateinischer und dänischer Übersetzung und Erklärung. Die Liederhandschrift wurde erst in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts vom isländischen Bischof Brynjulf Sveinsson wiederaufgefunden, und gelangte zunächst nur gelegentlich in Auszügen und Bruchstücken zur Veröffentlichung. Eines der wichtigsten Stücke, die Voluspá, erschien 1665 und 1673, ebenfalls mit Erklärungen und lateinischen Versionen versehen. Beide Ausgaben verdanken wir demselben Resenius*). Lange Zeit bilden diese Werke die Hauptquelle der Eddakenntnis. Das Wandererlied, wie Odin die Volva aus dem Todesschlummer singt und sie um Weissagung fragt, war durch des Bartholin antiquitates danicae 1689 zugänglich. Auch die ersten deutschen Übersetzungen gehen auf diese unvollkommenen und unzulänglichen Ausgaben zurück. Vielleicht regte gerade die Dunkelheit und Unverständlichkeit dazu an. Immerhin verdient hervorgehoben zu werden, dafs die Verdeutschungen mit den Textausgaben Schritt hielten, dafs man in Deutschland bereits lebhaftes Interesse für die Edda an den Tag legte, noch ehe eine bequeme Gesamtausgabe zu Gebote stand. Aus den Kreisen der Barden gingen die ersten auf die Edda gerichteten Versuche hervor. Ein gemeinsamer Zug haftet lange allen älteren deutschen Übersetzungen aus dem altnordischen an. Die Verfasser, welche namentlich von der Schönheit des Stoffes ergriffen sind, besitzen überaus mangelhafte Kenntnisse der nordischen Sprachen. Sie sind im Wesentlichen darauf angewiesen, die beigegebenen dänischen und lateinischen Versionen und Auslegungen in Verse umzusetzen. Es ist also ziemlich oberflächliche Arbeit. Der metrische Bau ist den Übersetzern ebenso unbekannt. Schon darum, weil gründliche Kenntnisse fehlten, blieben solche Versuche ohne tiefe Wirkung. Die vorhandenen Lieder zählen aber

*) Für die genauen Titel dieser und aller andern hier genannten Werke verweise ich auf Möbius Catalogus und Verzeichnis.

gerade zu den schwierigsten und selbst eine richtige Übersetzung mufs noch obendrein dem deutschen Leser mit weise und verständig ausgewählten Erklärungen zu Hilfe kommen.

Gerstenbergs Gedicht eines Skalden*) führte die nordische Mythologie an Stelle der antiken in die deutsche Dichtung ein, aber nur äufserlich und ohne belebende Kraft. Nach dem Vorgange eines dänischen Dichter, Tullins, welcher heimische Göttersage zu freier Nachdichtung verwertet hatte, war Gerstenberg verfahren und ihm folgten in Deutschland begeistert Klopstock und die Barden.

Der Erfolg, den Gerstenbergs Verwertung der nordischen Mythologie hatte, regte zu Versuchen an, die Originale selber für die deutsche Dichtung zu gewinnen. Das Wandererlied gelangte zuerst auf dem Umweg über England zu uns. C. F. H. Weifse, „der Barde an der Pleifse", brachte ohne Verfassernamen 1770 zu Leipzig ein Büchlein heraus, „von den Barden nebst etlichen Bardenliedern aus dem Englischen". Darin war Grays englische Bearbeitung des Liedes (1768) ins deutsche übertragen. Dafs vom Original auf den verschiedenen Durchgangsstufen das meiste verloren ging, ist begreiflich.

Denis (die Lieder Sineds des Barden, Wien 1772) fafste die Aufgabe ernster an, indem er unmittelbar auf die Originale zurückgriff, die Voluspá nach Resens Ausgabe von 1673, Odins Helafahrt nach Bartholin bearbeitete. In dem Bande, welcher sonst die seichtesten Erzeugnisse der Bardenpoesie enthält, nehmen sich diese Gedichte seltsam genug aus. In der Einleitung zeigt Denis eine ziemlich ausgebreitete Belesenheit in den Quellenwerken, welche damals für die Erforschung der nordischen Altertumskunde vorlagen. Auch die Erläuterungen verraten ein achtungswertes Wissen. Die Voluspá ist mit

---

*) Gedicht eines Skalden. Kopenhagen, Odensee und Leipzig 1766. Dem Gedicht sind Erläuterungen der Eddensprache und der daraus aufgenommenen Anspielungen beigegeben, welche ausführlicher in den Schleswigischen Litteraturbriefen, III, 1767, 21. Brief behandelt wurden. (Vgl. jetzt Deutsche Litteraturdenkmäler des 18. und 19. Jhs. in Neudrucken 30 S. 232 ff., 357 ff.) Gerstenberg besitzt keine selbständige und tiefere Kenntnis des nordischen Altertums, aber er kennt alle damals vorhandenen Quellenschriften der Fachgelehrten. Über Gerstenbergs Verhältnis zum nordischen Altertum vgl. Werner Pfau, Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, 2, 161 ff. Die Litteraturbriefe liefsen sich überhaupt auf die nordische Mythologie und Sage ein. Eine „Geschichte Sigurths und Brynhildes" nach der Snorra Edda versuchte Sturz: vgl. M. Koch, H. P. Sturz S. 121 und 270. Über die Einwirkung der nordischen Mythologie im Allgemeinen auf die deutschen Dichter vgl. Muncker, Klopstock 375 ff. Eugen Ehrmann, die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert, Halle 1892, S. 71 ff., über Denis vgl. v. Hofmann-Wellenhof S. 191 ff.

einem frei erfundenen Vor- und Nachwort und einer Einschaltung im Bardenstile versehen, im übrigen aber nach Vermögen getreu mit annäherndem Anschlufs an Strophenform und Rhythmus, jedoch ohne richtige Einsicht ins Wesen der Stäbe und demnach ohne deren sachgemäfse Verwendung übersetzt. Für das Wandererlied baut Denis eine eigene Strophe von 3 langen und 2 kurzen Zeilen, ohne Ursache, da die Form des Liedes von derjenigen der Voluspá nicht verschieden ist. Die Sprache ist ohne Schwung und Kraft, aber auch ohne besondere Mängel.

Herder hatte Voluspá, die Zauberkraft der Lieder (die Hávamál, die Resen mit der Voluspá 1665 zugleich herausgegeben hatte), Odins Höllengang oder das Grab der Prophetin übersetzt, „da von der nordischen Bardenpoesie noch nichts erschallet war". Die Voluspá liegt in doppelter Fassung von 1774 und 1778 vor*). Obwohl auch ihm ein tieferes Verständnis der Originale abging und er wie alle anderen vornehmlich aus zweiter Hand schöpfen mufste, so besitzen doch seine Verdeutschungen grofse Vorzüge. Zunächst möglischste Treue in Rhythmus und Strophenform; die Stäbe stehen nur selten, wenn sie sich von selber boten. Aber dem Stile eignen dichterische Schönheiten; besonders war es aber Herders Bedeutung und die Umgebung, in welcher die Proben altnordischer Poesie hier auftraten, wodurch den Liedern eine ungleich gewaltigere Wirkung verliehen ward, als wenn sie neben Bardengesängen und mit bardischen Zutaten verunstaltet dem deutschen Leserkreis entgegentraten.

Ein ganz ungeheuerliches Machwerk brachte im Jahr 1777 Jacob Schimmelmann mit seiner isländischen Edda zu Tage. Er übersetzt und erklärt Resens Eddaausgabe und „das sybillinische Karmen die Voluspäh genannt" und „des Odins Sittenlehre, Hava oder Harsmäl". Das Buch, dessen „Nichtswürdigkeit" schon die Zeitgenossen erkennen mufsten, enthält den denkbar gröfsten Unsinn, zumal in der Erklärung,

---

*) Herders sämtliche Werke herausg. von Suphan, Band 25 (1885) S. 95ff., 460ff. Herder benützte für die Voluspá die Ausgaben Resens von 1665 und 1673, nicht wie Redlich S. 682/3 meint, zwei Ausgaben vom Jahr 1665. Herder beruft sich auf zwei unter sich sehr verschiedene Ausgaben des Liedes, was nur für die von 1665 und 1673 zutrifft. Die Zeitschrift „der Deutsche" 7. und 8. Teil, Hamburg 1774, S. 368ff., brachte das Wandererlied unter dem Titel „Wodans Höllenfahrt". Die Verdeutschung ist schwungvoll, der ungenannte Verfasser rühmt Herder, übersetzt jedoch selbständig; er ersetzt die mythologischen Anspielungen des Liedes durch allgemein verständliche sinnentsprechende Ausdrücke.

die sich durch den ganzen Text hinzieht. Den Mythen wird ein bis auf Noah reichendes Alter zugeschrieben, sie sollen die Geheimlehre der nordeuropäischen Völker, d. h. der Kelten und Germanen, die man im letzten Jahrhundert zusammenzuwerfen pflegte, in Bildern darbieten, in deren Auslegungen sich Schimmelmann von der allerschlimmsten Seite zeigt. Das Buch war zu wüst und zu verrückt, um irgendwie Anerkennung zu finden.

Durch Klopstock war Friedrich David Gräter (1768—1830) für das germanische Altertum begeistert; er fühlte sich besonders von den nordischen Sagen angezogen. Seine Leistungen sind zwar nicht sehr tief und gründlich, aber doch verdienstvoll, da er die Arbeiten der nordischen Altertumsforscher in Deutschland weiteren Kreisen der litterarisch Gebildeten vermittelte. 1787 war der erste Band der Gesamtausgabe der Edda zu Kopenhagen erschienen; er enthielt eine Anzahl von Götterliedern mit lateinischer Übersetzung und ausführlichen Anmerkungen. Für die Kenntnis des nordischen Altertums bedeutete die mit lebhafter Freude begrüfste Ausgabe eine merkliche Förderung. Gräter machte sich sofort ans Werk, die erschlossenen Schätze auch in Deutschland zu verbreiten, indem er 1789 eine Sammlung von metrischen Übersetzungen nordischer Gedichte unter dem Namen „nordische Blumen" veröffentlichte. Acht Eddalieder waren verdeutscht, jedoch noch ohne Stäbe und ohne Versuch, die verschiedenen Strophenformen der Originale zum Ausdruck zu bringen. Vieles klingt recht zopfig, so wenn im Skirnirliede der einfache Satz: „da wurde Freyr sehr liebeskrank", also umschrieben wird: „die Schönheit dieses Frauenzimmers hatte einen so lebhaften Eindruck auf ihn gemacht, dafs er darüber in seinem Gemüte sehr unruhig wurde". Dem Lied von Lokes Scheltreden an die Götter stellt er ein ergötzliches Personenverzeichnis voran: Niord, aus dem Lande der Wanen unter die Götter aufgenommen; Frey, sein Prinz; Loke der *χακοδαιμον*; Skade, eine Prinzessin; Freyja, Odurs Gemahlin und Odins Mätresse, sonst Göttin der Liebe; viele Asiaten und Alfen (Götter und Geister). Gräter begründete ein litterarisches Magazin für die deutsche und nordische Vorzeit, welches in ungleichen Zeiträumen und unter mehrmals geändertem Titel von 1791—1816 erschien. Hier brachte er noch weitere Übersetzungen in gleicher Art, das Wandererlied (Bragur 2, 158 ff.), das Mühlenlied der Snorra Edda (Idunna und Hermode 1, 1812, S. 205), das Grimnirlied (ebda. 1814, S. 57 ff.), das Lied von „Wölunder" (ebda. 1, 73). Gräter fand in der nordischen Dichter-

sprache Anklänge an Homer, was ihn veranlaſste, das Lied von Ríg und vom Ursprung der Stände in deutschen Hexametern nachzudichten (Bragur 7, 1 ff.); das schöne Lied von Skirnir übertrug er sogar 1810 in griechische Hexameter: *Σκιρνηρου ὁδοιπορια ἠ ὁ ϑεος Φρειρ μνηστηρ*! (Vgl. dazu Bragur 8, 23). Es entspricht Gräters Begeisterung für die germanische Vorzeit, daſs er die Vergangenheit nicht bloſs für die gelehrte Forschung, sondern auch für die neue Dichtung wiederzugewinnen trachtete. Mancher Aufsatz seiner Zeitschrift führt diesen Gedanken aus, er nahm auch solche Versuche auf, z. B. 1791 eine eigene Übersetzung von Sayers englischem Drama „die Niederfahrt der Göttin Freyja“, einer freien ungeschickten Bearbeitung von Baldrs Tod nach dem Bericht der Snorra Edda; im Bardenalmanach von 1802 Seite 31 ff. sind zwei Stücke aus des Dänen Ewald Trauerspiel von Baldrs Tod übersetzt. Vgl. auch Gräters lyrische Gedichte, Heidelberg 1809 Seite 12 ff., 211 ff., wo seine freieren Nachahmungen der nordischen Dichtungen gesammelt sind; noch 1829 und 1831 erschienen einige Übersetzungen Gräters in seiner „nordischen Altertumskunde“ Heft 1 und 2, hier brachte er auch einiges aus den Sigurdliedern. Die langjährigen, oft unter den schwierigsten Umständen mutig fortgeführten Bestrebungen des schwäbischen Schulrektors, der begeistert unentwegt für die wissenschaftliche und künstlerische Wiederbelebung des nordischen und deutschen Altertums kämpfte, sind noch heute rühmenswert. Für seine Zeit war sein Wissen sehr umfassend, zumal wenn man bedenkt, wie schwer der Zugang zu den alten nordischen Quellen in jeder Hinsicht noch war und wie wenig günstig die Zeitverhältnisse lagen. Von freieren Bearbeitungen nordischer Mythen sei hier noch hingewiesen auf den teutschen Merkur vom Jahre 1783, III, 242 ff., wo ein mit F. M. sich zeichnender Poet, durch Ewald angeregt, Balders Tod in Hexametern besingt; im Merkur 1793, I, 337 ff. übersetzte Neubeck ebenfalls Freas Niederfahrt nach Sayer. Hexameter über Balders Tod von C. C. G. Schmidt stehen im teutschen Merkur 1808, I, 46 ff.

F. Majers myth. Dichtungen vom Jahr 1818 enthalten neben Stücken aus der Snorra Edda auch Lieder aus dem ersten Band der Kopenhagener Ausgabe, und zwar Voluspá, Vafthrudnismál, Grímnismál, Skírnisfor, Thrymskvida, Hýmiskvida und das Wandererlied. Die gelehrten Zutaten, welche bei mehreren späteren Übersetzungen sich als besonders störende Beigaben breit machen, sind hier noch in mäſsigen Grenzen. Im Vorwort bemerkt Majer, er habe seine Ver-

deutschungen schon seit 1803 in verschiedenen Zeitschriften einzeln veröffentlicht. Ein Fortschritt gegen Gräter ist insoweit zu bemerken, als die verschiedenen Strophen zu sechs und zu acht Zeilen beibehalten sind. Über den Stabreim weifs Majer einiges, aber nur sehr äufserliches zu sagen; er ist sich nicht einmal darüber klar, dafs die Stäbe an die betonten Silben gebunden sind; trotzdem behauptet er, den Anlautsreim nachahmen zu wollen. Es bleibt jedoch beim guten Vorsatze; nur selten wird er zur Tat.

Das Wandererlied, das Herder am besten und kräftigsten nachgedichtet hatte, schrieb Kosegarten im Göttinger Musenalmanach des Jahres 1800 (s. 209 ff.) in eine schwächliche und seichte Reimerei um, wobei der Reim viel unnötigen Wortschwall veranlafst.

Ein urkomisches Werk schuf Ludewig Steckling, der Teutobarde: die germanische Edda oder die teutsche Götterlehre in Gedichten, erster Teil Prenzlow 1817.

Es ist eine freie Nachdichtung, welche aus an sich richtigen Erwägungen erstand. Steckling kennt die nordische Mythologie aus der Edda von Rühs 1812. Die Edda Snorres war vielfach verkürzt und verstümmelt nach Resen von dem Franzosen Mallet 1756 bearbeitet worden; dessen Werk hatte der wunderliche Gottfried Schütze*) 1765 ins Deutsche übersetzt. Nyerups dänischer Bearbeitung (1808) folgte Rühs, jedoch auch mit Rücksicht auf Resenius Ausgabe.

Aufserdem hatte sich Steckling mit der keltisch-deutschen phantastisch aufgeputzten, mit den seltsamsten Götzen bevölkerten Mythologie, wie sie damals noch im Schwange war, vertraut gemacht. Er will nun die nordische Mythologie keineswegs in ihrer Gesamtheit für Deutschland in Anspruch nehmen, sondern nur insoweit deutsche, germanische Bestandteile darin vorlägen. Aber natürlich ist der begeisterte Teutobarde Lodowig nicht im Stande, der so richtig erkannten Aufgabe auch nur in bescheidenster Weise gerecht zu werden. Die Asen entkleidete er ihrer rauhen nordischen Gestalt und bildete sie unserer Denk- und Sinnesart, unserem Boden und Himmel gemäfs um. „Zu den nordischen Sagen habe ich noch einheimische teutsche und eigene Erfindungen hinzugetan.“ Die Erfindungen sind aber auch kostbar. Eine eigene Strophe, sechsfüfsig, mit hexametrischem Rhyth-

*) Koberstein, Grundrifs, 4. Aufl. II 1350 Anm. r. Auch die Zeitschrift „der Deutsche“, 5. u. 6. Teil, Hamburg 1773, S. 121 ff., 253 ff., brachte freiere Übersetzungen aus der Snorra Edda.

mus, aber gereimt und eigentlich der Nibelungenstrophe nachgeahmt, nur ohne deren Caesur wird verwendet:

hier wohnten die Istafinger, nachhero Sueven genannt,
und mehreten sich wie die Halme im wohlgewässerten Land,
und teileten sich danach in viele Völker und Staten,
durch schweifende Züge berühmt und kriegrische Sitten und Taten.

Die Schöpfungsgeschichte folgt der Genesis mehr als der Snorra-Edda. Besonders hübsch sind die Deutungen der Namen und gar die Erfindungen.

das eine Wesen Godan das ist Gut,
das andre Wesen Frygga das ist Frucht.
das eine Wesen Loki das ist Lug,
das andre Wesen Troki das ist Trug.

Aegir beherrscht das Volk der Welling und Wellinen:

| | |
|---|---|
| der liebliche Fliessing | der mächtige Giessing |
| der lautere Klaring | der schlammige Maring |
| der tönende Halling | der ruhige Walling; |
| Ebbina die Sanfte | Schaumina die Böse |
| Spielina die Frohe | Rauschina die Wilde |
| Glattina die Stille | Brausina die Laute. |

Die „Herthinen“ heifsen Samina, Halmina, Aehrina, Blumina, Doldina, Lindina. Es giebt auch Luftinge und Luftinen, Flamminge und Flamminen mit ähnlichen geistvollen Namen. Ruhmo ist der Sohn Thunars, „der auch Thor genennet wird“. Ferner begegnen Klugia, Heimdalls Schwester, Frommia, die Gottesehrerin, „Freia die auch Minna wird genannt“. Walhalla bewohnt Aswodan, „sammt der tapfern

berühmten Schar von Helden und Heldinnen,
die man Einherien und Walkyrien nennet“.

Bei „Hörnergeflöt“ reiten die „Einherien“ vom Kampfspiel heim. Helas Scherge das ist Wehemann, ihr Pförtner Murmul. Bei Hela weilt ein Bösewicht (Napoleon)

„er zählt die Tränen, die er hiebevor erpresst,
und stöhnt bei jeder tief und langsam: wehe! wehe!
wie wenn der Träne Pein durch seinen Busen zöhe“.

In der goldenen Zeit herrscht Teut, der Teutoburg erbaute; seine Kinder verbreiten sich über die deutschen Lande.

„Denn Teuten sollet Ihr heifsen, Ihr Söhne der Fru und des Mann,
und teutisch Euere Kinder und Abkömmlinge fortan,
mit einem Namen von mir dem göttlichen Vater genommen,
auf dafs Ihr nimmer vergefst, von welchem Stamm ihr gekommen“.

„Gerda oder das verhängnisvolle Schwert“ ist eine grauenhafte Entstellung des Eddaliedes von Skirnirs Fahrt. Das mag genügen, um die gänzliche Unfähigkeit des lehrhaft angelegten, durchaus schwunglosen und unpoetischen Verfassers dieser auch alsbald wieder vergessenen Merkwürdigkeit zu kennzeichnen. Ein zweiter Band, der ethische epische Gedichte enthalten und mit der Götterdämmerung schliefsen sollte, kam glücklicher Weise nicht zustande. Schade, dafs so oft gerade solche Leute von einer tiefen Sehnsucht nach einem wahrhaft deutschen Stil durchdrungen sind, denen alle Fähigkeit fehlt, diesen Stil zu schaffen und die nur Unsinn und Albernheiten zu Tage fördern und darum die gute Absicht der Lächerlichkeit preisgeben.

Seit dem Jahre 1787, da der erste Band der Kopenhagener Eddaausgabe erschien, waren die freilich nicht zahlreichen Liebhaber des nordischen Altertums auf die Fortsetzung und Vollendung des höchst umständlichen und ausführlichen Unternehmens sehr begierig. Aber Jahr um Jahr täuschte die Erwartungen. Die Ungeduld der deutschen Gelehrten besonders wuchs immer mehr. Man wufste, dafs schöne und wertvolle Gesänge der Heldensage im noch vorenthaltenen Teile sich fänden. Man suchte sich das Fehlende handschriftlich aus Kopenhagen zu verschaffen, und zwar mit Erfolg, wie Gräter, v. d. Hagen und die Grimm. Freilich waren die Lieder bei der Mangelhaftigkeit der gelehrten Hilfsmittel, die zumal in Deutschland sehr schwer aufgetrieben werden konnten, nur mühsam zu verstehen. Trotz alledem erschienen zwei deutsche Textausgaben der Lieder aus der Heldensage vor dem zweiten Bande der grofsen Kopenhagener Ausgabe. 1812 gab F. H. v. d. Hagen die Lieder der älteren Edda heraus; er kam den Brüdern Grimm, welche mit der gleichen Absicht sich trugen, zuvor. In der Einleitung erörterte er die nordische Gestalt der Nibelungensage in ihrem Verhältnis zur deutschen und gab reiche bibliographische Bemerkungen über die seitherige Eddaforschung. Zur Erklärung des Textes war aber gar nichts geschehen, keine Strophenteilung und Verszählung, ja nicht einmal Interpunktion war eingeführt. Hagen verstand selber fast noch nichts vom altnordischen und sein Verdienst als erster Herausgeber der zweiten Hälfte der Edda beschränkt sich lediglich darauf, dafs er eine Abschrift des Textes,

die er sich in Kopenhagen bestellt hatte, zum Druck beförderte. Diesem Mangel suchte er 1814 abzuhelfen: die Lieder der Edda von den Nibelungen zum ersten Male verdeutscht und erklärt. Die Übersetzung, welcher Erläuterungen beigegeben sind, ist treu im Anschlufs ans Original gehalten; der Stabreim, obwohl er nicht regelrecht durchgeführt wurde, erscheint bereits etwas öfter als bei den früheren. In Anbetracht der dürftigen Hilfsmittel wiegen die Fehler auch nicht allzuschwer. Mit Genugtuung begrüfst man diesen ersten methodischen auf breiterer wissenschaftlicher Grundlage ruhenden Versuch, dem nordischen Denkmal beizukommen. Das unsichere, zufällige Tasten, die Unselbständigkeit, welche den Vorgängern durchweg anhing, begann allgemach besserer und gründlicherer Kenntnis zu weichen. In noch weit höherem Grade ist dies in der Edda der Brüder Grimm 1815 der Fall. Mit einem Male fühlt man festen Boden unter sich, Befreiung von allem törigen Unverstand des Dilettantismus und zugleich von der unnötig breiten und weitschweifigen Gelehrsamkeit, wie sie in der dänischen Eddaausgabe angewandt wurde. Der Text der nordischen Lieder von Volundr, Helgi und Sigurd ist sauber eingeteilt und interpunktiert, treffliche kurze Anmerkungen erläutern schwere Stellen. Dem Texte gegenüber steht eine wortgetreue deutsche Übersetzung in edler kraftvoller Sprache. Endlich enthält das Buch noch eine freiere deutsche Nacherzählung der Lieder, zum Teil mit deutschen Namen wie Wieland, Siegfried, Hagen, Günther, Brunhild, Etzel; auch hier ergreift der schwungvolle, dichterische, aus volkstümlicher Tiefe geschöpfte Stil, dessen die Brüder bei allen ihren Sagen und Märchenerzählungen in bewundernswerter Weise mächtig sind. Diese freien Eddasagen wurden 1885 neugedruckt*). So war die Heldensage gleich von Anfang an in wahrhaft mustergültiger Weise hervorgetreten, während die Götterlieder nur allmählich bruchstückweise und unvollkommen bekannt wurden. Darum herrscht auch von Anfang an auf dem Gebiete der Heldensage gröfsere Sicherheit, meistens widmen sich Fachgelehrte dem weiteren Ausbau, wogegen die Göttersage noch auf lange der Tummelplatz der tollsten Irrfahrten bleibt und eine Unlast verdunkelnder, unverdauter Gelehrsamkeit immer wieder von Neuem drüber hin geschüttet wird. Die isländischen und dänischen Gelehrten, welche die Eddaausgabe besorgten und sich

*) Lieder der alten Edda, deutsch durch die Brüder Grimm, neu herausgegeben von J. Hoffory, Berlin 1885.

mit der Mythendeuterei aufs unglücklichste befafsten, waren keine so sicheren Führer wie die Brüder Grimm. Und gerade an die ohnehin schon dunkeln und schwierigen Götterlieder drängten sich nach wie vor Unberufene, welche ohne Schulung und Sachkenntnis den von den Dänen dargebotenen Stoff nicht zu sichten und zu verarbeiten wufsten, die im Gegenteil die Mifsgriffe ihrer Gewährsleute ins Mafslose steigerten.

1818 war der sehnlich erwartete zweite Band der Kopenhagener Edda erschienen, der dritte mit Glossar und vielen Erklärungen folgte 1828. Diese grofse Kopenhagener Ausgabe mit ihren zahlreichen gelehrten Beigaben bildet für lange die Grundlage der Eddaforschung, und da die Einleitungen, Übersetzungen und Anmerkungen in lateinischer Sprache abgefafst waren, konnte sie auch von deutschen Lesern mit geringem eignem Wissen der nordischen Sprache benützt werden. Das umständliche Werk wurde aufserdem in bequemerer Handausgabe (Rask-Afzelius 1818) und dänischer Übertragung (Finn Magnusson 1821—23) leichter zugänglich gemacht. Durch die Erschliefsung so reicher Quellen fühlte sich auch die mythologische Forschung angeregt. Um die Mythologie steht es aber immer schlimm, wenn sie auf Auslegung und Deutung ausgeht und sich nicht bei der Darstellung des überkommenen Materiales begnügt, wie es J. Grimm tat, der in der Ausdeutung im Gegensatz zu den meisten seiner Vorgänger und Nachfolger durchaus enthaltsam ist. Ganz besonders kraus und wirr ging es aber im ersten Drittel des Jahrhunderts auf diesem Gebiete zu, wo die Forscher unter dem Einflufs der Schellingschen Philosophie und des christlichen Offenbarungsglaubens standen. Jeder Heidenglaube war ein tiefes Mysterium; alle Religionen stammten aus einem göttlichen Ursprung und wiesen daher vieles gemeinsame auf. Die Edda erschien als „die älteste Philosophie und Weisheit“ des Germanenvolkes, von der aus man beständig auf die Lehren und heiligen Mythen der Perser und Hindus hingelenkt wurde. Diesem mystischen Deutungstaumel trat noch der natursymbolische zur Seite. „Aus dem grofsen Buche der Natur“ waren die Mythen zu erklären. An der Natursymbolik; d. h. dafs einige Mythen eine bildliche Darstellung von Naturvorgängen sind, ist manches richtig, aber keineswegs die unglaublich übertriebene Anwendung, die damals beliebt war. Werke dieser Richtung, bei deren Lektüre einem heute noch der Kopf wirbelig wird, sind Görres Mythengeschichte der asiatischen Welt (1810), Creutzers Symbolik und Mythologie der alten Völker

(1810—12), Mones Geschichte des Heidentums im nördlichen Europa (1822—23), Finn Magnussons Eddalehre (1824—26) u. s. w. Im selben Fahrwasser segeln zwei Übersetzungen der Götterlieder von J. L. Studach und von Legis (Ps. für G. Th. Glückselig), beide 1829 erschienen, welche durch den Schwall von Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen und Deutereien die Lieder selber gänzlich verderben. Studach fufst auf der Kopenhagener Ausgabe und auf Afzelius Handausgabe. Er strebt nach treuerem Festhalten an der Form, die sechs- und achtzeiligen Strophen werden auch im deutschen unterschieden, der Stab womöglich nachgeahmt. Soweit ist alles zu loben, aber der Stil ist ganz absonderlich. Altnordische Wörter sind zuweilen auch im deutschen beibehalten und müssen dann umständlich in Anmerkungen erläutert werden. Aufserdem verwendet er eine Menge von Ausdrücken, die er selber für „altfränkisch" erklärt, d. h. Wörter aus der älteren deutschen Sprache und solche aus schweizer Mundarten; die einen wie die andern müssen gedeutet werden. So ist also der Stil wenig anmutend, dunkel und schwerverständlich. Die ganze Arbeit, obwohl aus trefflicher Gesinnung entstanden, macht einen wüsten und wirren Eindruck. Einige Stilproben setze ich her: „Siehst du deinen Nährling Agnar, wie er Kinder brünstet (erzeugt) mit der Gygin in Höhlen". Fulla ist Friggs „vertraute Truhenzofe".

Grimnirlied 11 „darin nun Skade kammert, (wohnt)
die keusche Götterbraut,
in Vaters alten Firnen." (in des Vaters altem Hause.)

ebd. 26 „von seinem Geweih
es in Hwergelmir filtert, (tröpfelt)
wo alle Gewässer urquellen."

im Lied von Alvis 2: „tatest du nächteln mit Toten?"

ebd. 36 „mit schwätzigem Schwank
schmitzt ich dich zum Toren."

Hymirlied 1 „es wollten ans Wildbret
Waltiven (Götter) ureinst,
zum Sumbl (Trunk) zusammen
und satt sich essen."

ebd. 14 „um Kopfes Kürze
kahl gestumpft,
Rumpfes Fletsche
am Feuer briet."

ebd. 16 „ein ander mal tuchen (decken)
den Tisch wir selbst."

Thor ist „Othins Stämling“ d. h. Sohn.

ebd. 34 „Henkels Klunken (Ringe)
klirrten laut“.

Thrymslied 9 „Hlorrids Hammer
hätt ich im Gaum“ (Wahrung).

ebd. 29 „kufslüstern er lauert
unter Leins Geheimnis.“

ebd. 34 „schlug die runze
Riesenschwester,
anstatt Schilling
Schellen fing sie,
Hammers Rammen
statt Ringe viel“.

Hávamál 140 „Frucht trug ich dann
und trüht (gedieh) in Weisheit.“

Vafthrudnerlied 9 „was dahlst (redest) du denn
von der Diel auf Gagnrad.“

ebd. 12 „Gaules Mähne ewig glänzt.“

ebd. 20 „von wannen urtagen (stammen)
Erd und Himmel.“

ragnarok ist „der Recken Urthel“ „der Recken Gericht“. Die Menschen heifsen „Erdner“.

Vafthrudnerlied 38 „denn Höf und Hörg (Tempel)
herscht Unzahl er.“

ebd. 55 „feigmündig (d. h. dem Tode nah) meldet ich meine
Alterkunde dir.“

im „Wolagesicht“ (Voluspá) 23 „sie spielte Seith (Zauber), in Seith erfahren“.

ebd. 35 „eh zu Brand er brächte
Baldrs Sacher“ (Gegner).

ebd. 51 „der Aar sieghöhnt,
fletscht Leichen fahlnüffig“

soll den Gedanken wiedergeben: „der Adler krächzt, zerreifst Leichen, der bleichgeschnäbelte.“ Neben den unverständlichen Ausdrücken erlaubt sich Studach Verdrehung der Wortfolge, Weglassung von Artikeln u. dergl. Dafs man die ältere Sprache und die Mundart heranziehen dürfe, ist ein richtiger Gedanke; aber es mufs auf verständige Art und nicht so ohne Mafs und Ziel geschehen wie bei Studach, dessen Wunderlichkeiten nur erheiternd wirken, nicht etwa

der Sprache ein altertümliches und kraftvolles Gepräge verleihen, was offenbar beabsichtigt ist.

Legis Übertragung bietet nichts bemerkenswertes; auch er scheidet die sechs- und achtzeiligen Strophen von einander und bringt zuweilen Stäbe an. Die Erklärungen nehmen bei ihm noch mehr Raum weg als bei Studach. Überhaupt gab er seine Edda im Zusammenhang mit mehreren gröfseren mythologischen Schriften heraus, in denen er vergleichende Mythologie und Mythendeutung der schlimmsten Sorte betrieb. So ist sein Handbuch der altdeutschen und nordischen Götterlehre Leipzig 1831 zu nennen: ferner „Alkuna, nordische und nordslawische Mythologie“ 1831. In dieses Buch schaltet er auch gelegentlich moderne Dichtungen aus nordischer Mythologie ein, so Kosegartens Reimerei des Wandererliedes und viele Strophen aus des Dänen Oehlenschläger epischem Gedichte „Die Götter des Nordens.“ Oehlenschläger hatte 1807 und 1829 eine Anzahl nordischer Göttersagen dichterisch bearbeitet mit glücklicher Hervorkehrung der epischen Seiten. Häufig verwendet er die Strophe der deutschen Heldengedichte, den sogenannten Hildebrandston, die Variation der Nibelungenstrophe. Die geschichtliche Färbung ist zwar nicht immer getroffen, man findet zuviel moderne Anschauungen eingeflochten, die mit dem Stoffe sich schlecht vertragen, aber einige Stellen, besonders die Thorlieder sind wohl gelungen. Legis hatte das ganze Epos 1829 gut verdeutscht. Sein Streben, die alten Sagen für die neue Dichtung nutzbar zu machen, äufsert sich auch darin, dafs er Ludwig Bechstein zur Mitwirkung an der Alkuna beizog. Ein äufserst geschmackloser Bilderkreis, der die einzelnen nordischen Götter darstellt, wurde von Bechstein mit kurzen beschreibenden gereimten Strophen modernster Art versehen. Das Lied von Skirnirsfahrt bearbeitete er strophisch; er beginnt:

„auf Odins hohem Trone safs Freyr gedankenvoll
und blickte durch das Glanzmeer, das Hlidskjalf rings umschwoll,
hin wo des Weltmeers Woge an Jotunheim sich brach,
und seine Seufzer flogen den stillen Blicken nach.“

Die Geschichte vom Ursprung der Dichtkunst, wie sie die Snorra-Edda erzählt, suchte er in zwang- und regellosen Stäben zu dichten:

kam zu den Knechten ein Unbekannter;
der schliff und schärfte die Sensen gut;
warf drauf den Wetzstein, den wollten alle:
so trank die Erde der Kämpfer Blut.

Bereits 1821 hatte Chamisso das Lied von Thrym nach der Kopenhagener Edda 1787 verdeutscht. Er strebte nach einer gefälligen, fliefsenden Darstellung und tilgte daher alles, was nicht ohne weiteres, sondern nur mit Hilfe gelehrter Anmerkungen dem deutschen Leser verständlich war. So wird das Gedicht allerdings frei und etwas oberflächlich, aber es ahmt doch die Form des Originals besser nach als alle seine Vorläufer und nächsten Nachfolger, es wirkt weit schöner und eindrucksvoller als Bechsteins Modernisierung.

Keine der bislang zu nennenden Übersetzungen hatte es unternommen auf Grund wirklicher Einsicht in den metrischen Bau der Originale diesen regelrecht wiederzugeben. Man beliefs es bei ungefährem Anschlufs an den Rhythmus; Studach hatte immerhin noch am getreusten die Stäbe wiedergegeben. Die Aufgabe zuerst richtig erkannt und gelöst zu haben, ist Ferdinand Wachters Verdienst. In der von ihm geleiteten Zeitschrift „Forum der Kritik“ 1829 Seite 88 ff. und 1830 Seite 127 ff. erörterte er das Wesen des Stabreims und gab eine Probe eigener Dichtung in diesen Formen. Hierauf folgt eine treffliche Verdeutschung der Helgilieder aus der Edda. Der Übersetzer verfügt über einen schwungvollen poetischen Ausdruck, die Form ist möglichst treu gewahrt. Wir haben hier entschieden weitaus den schönsten und gelungensten Versuch anzuerkennen, welchen die Geschichte der Eddaübersetzungen vor Simrock aufzuweisen hat.

Diesem Beispiel folgte Ludwig Ettmüller: die Lieder der Edda von den Nibelungen, stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen, Zürich 1837. Aufser den Stäben und Strophenformen beobachtete Ettmüller die Silbenzählung in den Eddaliedern. Während die meisten Kurzverse viersilbig sind, mit zwei Hebungen, finden sich besonders in den Atliliedern auch fünfsilbige Kurzverse, bestehend aus zwei Haupthebungen, einer Nebenhebung und zwei unbetonten Silben. Dem viersilbigen Verse gab Ettmüller im Deutschen zwei, dem fünfsilbigen drei Hebungen. Den Rhythmus trifft Ettmüller oft gut, die Sprache ist zuweilen wirklich schön und schwungvoll, leider aber viel häufiger dermafsen altertümelnd, dafs sie fast auf dieselbe Stufe hinabsinkt wie bei Studach. Dieses Verfahren scheint umso verwunderlicher, als Ettmüller Studach heftig tadelt. Er selber nimmt unnötig viele ahd. und mhd. Ausdrücke auf, die er geradeso wie Studach erst durch Anmerkungen wieder erklären mufs. Der Stil Ettmüllers ist stellenweise gleich ungeniefsbar wie der Studachs. Man höre z. B.

Gripirlied 39 Gunnars Gelaesz und Leibbild hastu.
mhd. gelaeze = Gebaren, Benehmen.
ebd. 43 drei Nächte an mir gedrang ruhte
die Hochgesinnte.
Reginlied 14 um die Welt rings dröhnt
die Wift (Gewebe) des Schicksals.
ebd. 26 nun ist der Blutaar
Hundings Sohne auf die Herten (Schultern) gerissen.
Fafnerlied 22 Erz und Atem hätte der eisliche (schreckliche) Wurm noch.
Sigurdlied 1 Eide schwuren die Ellenkühnen.
ebd. 28 dafs der Hengste Giel (Wiehern) der Hall erweckte,
dafs ergällten die Gäns im Hof.
Brynhildlied 4 Wolf sie brieten, Wurm jene schnitten,
und gaben Guttorm des Gieren Fleisch.
Gudruns Klage 1 einst wars, dafs Gudrun gierte zu sterben.
Atlilied I 3 Atli her mich sandte; sein Enke (Bote) bin ich.
ebd. 4 Serke (Kampfgewänder) kampfversuchte
ebd. 5 Hain den mähren (berühmten) den Männer Myrkwid nennen.
ebd. 7 aller Helzen (Griffe) sind hell von Golde.
ebd. 21 mit Sachses (Messers) Schneide.
ebd. 40 es schrillte Wuft (Wehklage) zum Waffenklange.
Atlilied II 16 Bären sah ich hier inne;
brach das Gesiedel (Sitze), krallte die Krampen (Klauen).
ebd. 19 hold ist Herz Atlis, hetzen dich Träum auch.
ebd. 28 saine (langsam) komt dies Sagen.
ebd. 38 Äxte sie huben, weil der Atem rochzte.
ebd. 41 sie felgten (beugten) die Finger.
Gudruns Aufreizung 7: der Könige Kumbl (Helm) aus Körben nahm sie.
Hamdirlied 7: „Gelsens du nicht gaumtest“
d. h. Lachens du nicht dachtest.

Man mufs alle diese Versuche von Denis und Herder bis auf Ettmüller herab im Auge behalten, um zu ermessen, welch bedeutende Leistung Simrocks Edda (1851) darstellt. Zum ersten Male erschien

die ganze Edda gleichmäfsig und sachkundig bearbeitet. Für die Heldenlieder war die Bahn einigermafsen geebnet, für die Götterlieder waren aber fast alle früheren Versuche völlig unbrauchbar; da mufste Simrock alles erst selber machen. Die Form, Strophenteilung, Stabreim und Zahl der Hebungen ist treulich gewahrt, die Sprache einfach und schön. Simrock besafs freilich keine sehr gründliche Kenntnis des Nordischen, er irrte zuweilen und war nicht im stande besondere Schwierigkeiten zu lösen. Aber man mufs auch berücksichtigen, dafs man damals mit der Textkritik noch nicht weit über die Kopenhagener Edda fortgeschritten war. Die Handausgabe von P. A. Munch (1847) hatte einige Lesarten verbessert, aber eine durchgreifende Neubearbeitung und Erklärung der Edda gab es noch nicht. Simrock hatte es also nicht leicht und ward doch billigen Anforderungen vollauf gerecht. Er brachte zunächst die Gedichte selber, dann eine Übersetzung der mythologischen Stücke der Snorra-Edda, welche den Liedern zur Ergänzung und Erläuterung dienen. Damit hatte der deutsche Leser das wichtigste Quellenmaterial zur Kenntnis der nordischen Götter- und Heldensage in bequemster und übersichtlichster Weise beisammen. Die Erläuterungen sind in einem besondern Abschnitt nachgestellt und befleifsigen sich im Allgemeinen lobenswerter Zurückhaltung. Die Edda Simrocks fand auch die gebührende Würdigung und erlebte bis 1892 neun Auflagen, in denen einiges nachgebessert und nachgeholt wurde. Wer die Eddaforschung und ihren gewaltigen Aufschwung bis auf unsere Tage herab verfolgt, wird an Simrock manches zu tadeln finden; seine Art der Übertragung von älteren Werken in die neudeutsche Sprache wird auch mit mehr oder weniger Recht oft als mechanisch, äufserlich und unschön gescholten. Aber an der Tatsache ist nicht zu rütteln, dafs Simrock nicht blofs alle seine Vorgänger, sondern ebensosehr alle seine Nachfolger, die in eitler Selbstüberhebung ihm gern am Zeuge flickten, mit Ausnahme von Gering weit überragt, dafs er bis auf Gering der einzige blieb, der wissenschaftlichen Anforderungen genügte. Die späteren sind auch fast alle oft in sehr unselbständiger Weise von ihm abhängig, sie haben ihn vielleicht hier und da in Einzelheiten, niemals aber im Ganzen überholt. Im deutschen Heldenbuche (Band 4, 1846) behandelte Simrock die Sage vom Schmied Wieland aufs anmutigste in der Nibelungenstrophe. Dem Heldensang dienten das Volundslied der Edda und die übrigen vorhandenen Erzählungen von Wieland zur Grundlage; namentlich die

ausführliche niederdeutsche Sage, welche in der norwegischen Thidrekssaga erhalten ist, wurde zur Ergänzung der Edda verwertet. Richard Wagner (gesammelte Schriften und Dichtungen 3, 211—250) schuf 1850 aus dem Gedicht einen prächtigen dramatischen Entwurf. Zu einem poesielosen schwächlichen Operntext verdarb Philipp Allfeld (Wieland der Schmied, München 1880) Simrocks Werk.

Eine Prosaübersetzung der Heldenlieder gab Rafsmann 1857 in seinem grofsen Werke „Die deutsche Heldensage". Das Buch will die Gesamtheit der nordischen Quellen, die zum Kreise der deutschen Heldensage gehören, in deutscher Fassung gewähren. Der Wert der Übertragung wird aber dadurch geschädigt, dafs Rafsmann gleichsam eine Harmonie aller nordischen Berichte herstellt und bei seiner an sich treuen und richtigen Erzählung bald den Liedern bald den prosaischen Sagen, wo diese ihm vollständiger und besser erscheinen, folgt. Der richtige Weg wäre eine getrennte Vorlage aller Quellen gewesen, nicht eine Verschmelzung, die meistens auf unhaltbaren Anschauungen beruht.

Der Zeit nach wäre nun die Eddaübersetzung zu nennen, welche Adolf Holtzmann in seinen Vorlesungen 1861/62 vortrug und die Holder 1875 veröffentlichte. Es geschah damit Holtzmann ein schlechter Dienst, dafs ein von Holder schlecht nachgeschriebenes, sorglos redigiertes und schülerhaft ergänztes Kollegienheft als „Eddaübersetzung" zum Druck befördert wurde. Holtzmann hatte nur eine improvisierte Verdeutschung der von ihm besprochenen Lieder mit allerlei meist für Anfänger berechneten unwichtigen Bemerkungen gegeben und nie daran gedacht, ein Buch daraus zu gestalten. Nur der Vollständigkeit halber führe ich hier auch diese Edda an und verweise auf die Kritik Kölbings (Germania 21, 93 ff.) und Zupitzas (Anzeiger für deutsches Altertum 2, 19 ff.).

Unter den Heldenliedern ragen die von König Helgi, den die Liebe der Gattin aus dem Totenreiche wieder zurückruft, durch besondere Schönheit hervor. Sie sind auch mehrmals gesondert bearbeitet worden, zum Teil in durchaus freier Weise. In Dramen und Balladen hat Fouqué, im Balladenstil Graf Strachwitz (Gedichte, 4. Aufl., Breslau 1858) Helgis Treue besungen. Nach Inhalt und Geist widerspricht diese Erneuerung völlig dem nordischen Vorbild. Aus dem Helgicyklus entnahm Wilhelm Hertz (Gedichte, Hamburg 1859, S. 183 ff.) Stoff für einige schöne, durchaus frei und selbständig gehaltene Balladen im Hildebrandston. Dem Inhalte der Helgilieder in ihrer ganzen Aus-

dehnung, nicht blofs episodisch wie die eben genannten, schliefst sich C. v. Noorden (die Sage von Helgi, Bonn 1857) an. Das Gedicht, das keine besondere Schönheiten aufweist, ist in vierzeiligen gereimten Strophen abgefafst und mit vielen frei erfundenen Zusätzen versehen. Dem harfenkundigen König werden einige frei und gekürzt behandelte Lieder aus der Göttersage in den Mund gelegt. Als eigentliche Übersetzung kann das Büchlein von Rosa Warrens gelten (zwei Lieder der Edda, Hamburg 1863). Von Helgi dem Hundingtöter enthält die Edda zwei Lieder, ein ausführlicheres, das aber in der Mitte abbricht, und ein kürzeres, welches die ganze Sage umfafst. Rosa Warrens machte aus den zwei überlieferten Liedern eines, indem sie bald dem ersten, bald dem zweiten Lied folgte, im übrigen aber getreu übersetzte. Die Übertragung ist im allgemeinen gefällig und ohne Verstöfse, die Stäbe sind bis auf wenige Ausnahmen beibehalten. Wie Rosa Warrens, so betrachtet auch Werner Hahn (Helgi u. Sigrun, Berlin 1867) die zwei überlieferten Lieder als Überreste eines verlorenen Helgiepos, das er wiederherstellen will. Er schuf einen Liederkreis von zwölf Gesängen, die mehr eine freie Paraphrase des Sageninhaltes sind. Die Stäbe verwendet Hahn nur selten und dann meistens falsch. Hahn wollte die Edda in gefälligerer Form, als es Simrock tat, verbreiten. Es kam ihm gar nicht auf treue Wahrung des Originales an. Von diesem Standpunkt einer völligen Neudichtung ist auch seine Edda, Lieder germanischer Heldensage, Berlin 1872, zu beurteilen. Er schafft hier eine vollkommen eigene, neue Edda, einen abgerundeten Mythenkreis, der Werden, Sein und Vergehen der Welt und der Götter umschliefst, also wie es auch in kleinerem Mafse und oft mit schwerverständlicher Dunkelheit die Voluspá tut, wie es ausführlich in prosaischer Erzählung die Snorra-Edda beschreibt. Wo in den Quellen ihm etwas lückenhaft und dunkel erscheint, hilft er mit allzuviel eigener Erfindung nach. Seine zahlreichen Zutaten stehen fremdartig und äufserlich dem gegebenen Grundstoffe gegenüber. Die Dichtung ist übrigens trotz der falschen Verwendung der Stäbe formgewandt und enthält hübsche, ansprechende Partieen. Glücklicherweise kann man bei Hahn den Text von den Einleitungen und Erklärungen getrennt halten. Denn diese Kommentare dienen nur dazu, die aufserordentliche Unkenntnis und Verworrenheit des Verfassers in grelles Licht zu setzen. Da wimmelt es von den unglaublichsten Fehlern und Mifsverständnissen; obwohl Hahn sich mit Etymologien abgiebt, sind ihm doch die Elementarregeln der nordischen Sprachen

unbekannt. Er war offenbar nicht im stande, auch nur eine Zeile selber zu übersetzen und zu verstehen, weshalb er auch wohlweislich nur „freie“ Bearbeitungen lieferte. Seine litterarischen, ethnologischen, mythologischen Kenntnisse und Anschauungen befinden sich gleichfalls in argem Zustande. Da findet Hahn grofse Ähnlichkeit in Form und Geist zwischen der Edda und dem alten Testament, zwischen Germanen und Juden, „den beiden gröfsten und geistestiefsten Völkern der Weltgeschichte“. Hegels System entsprang „dem unbewufsten Walten des germanischen Geistes“ und zeige darum auffallende Ähnlichkeit mit der eddischen Kosmogonie. Die Mythologie ist sinnbildliche Poesie, worin für alle in Natur und Welt, in Seele und Geist wahrgenommenen Stoffe oder Kräfte Sinnbilder aufgestellt und als Götter verehrt werden. Die Eigennamen der Sagen sind sinnvoll gewählt, ihre Bedeutung hat einen geheimen Zusammenhang mit den Grundideen. Die Namen, richtig gedeutet, was denn auch Hahn in naiver Etymologie ausführt, zeigen die Grundideen der Handlung.

Auf ganz wunderliche Weise hat sich der Strafsburger Professor Bergmann Jahre lang seit 1838 bis 1879 mit der Edda beschäftigt und nach und nach alle Lieder nach seiner Art textkritisch behandelt, erklärt und übersetzt. Bei Bergmann geht der Übersetzung eine „Textrestauration“ voran. Er ist von einer wahren Manie besessen, Konjekturen der allerschlimmsten Sorte an Stelle der einfachsten und klarsten Überlieferung einzuführen. Der überlieferte Text wird vollständig umgedichtet mit den gröbsten Verstöfsen gegen die einfachsten Grundregeln der Sprache. Diesen neuen also verunstalteten und mifshandelten Text übersetzt er dann durchaus schwunglos, nicht einmal mit Bewahrung des Stabreims. Auch hierbei ereignen sich noch allerlei Fehler und Mifsverständnisse. Dafs eine Übersetzung, welche einem gänzlich verkannten, absichtlich und unabsichtlich entstellten Texte folgt, unbrauchbar ist, versteht sich von selber. Die Erläuterungen sind ebenso wertlos. Über das Verhältnis der deutschen und nordischen Heldensagen trägt Bergmann die verworrensten Behauptungen vor. Die mythologischen Namen sieht er durchweg für symbolisch an und sucht auch sie zu verdeutschen. ragna-rökkr ist Gröfsendämmerung, ginungagap Schwindelkluft, Yggdrasil Scheuerhengst, Hlodyn Herdfreundin, Hlin Anlehn, Fiorgyn Bergfreundin, Hroptr Ropfwind, Andvari Gegenfluth des Oceanisch Sohn. víkingr übersetzt er mit „Buchtler“; Volksspitzeweisel, Truppanführer, Schildführerabkomm' sind Bezeichnungen für Held. Man wundert sich, dafs

Bergmann trotz seiner langen, zähen Beschäftigung mit der Edda nicht weiter kam. Aber sein Wissen geht nur in die Breite und irrt auf Abwege, nie in die Tiefe. Die Ergebnisse der deutschen Altertumskunde sind für ihn nicht vorhanden, er steht für sich allein und müht sich, aus dem blofsen Empfinden heraus die Edda zu verstehen. Es ist schlimm, über ein dem eigensinnigen Gelehrten liebes Lebenswerk urteilen zu müssen, es war vergeudete Mühe; aber höchstens wird der Kundige hier und da einen Einfall vorfinden, als Ganzes betrachtet und zumal für den Laien ist diese Edda nutzlos, ja schädlich.

Mit dem Jahr 1867 hebt für die Eddaforschung ein neuer bedeutsamer Zeitraum an. Sophus Bugge hatte eine vorzügliche Textausgabe veranstaltet und das Verständnis im ganzen wie im einzelnen trefflich gefördert. Auch die Ausgaben von Svend Grundtvig 1868 und 1874 enthielten vieles Gute. In Deutschland erschien 1876 eine neue Handausgabe von K. Hildebrand, in welcher die Ergebnisse der Forschung sorgsam gesichtet aufs bequemste zugänglich gemacht waren. Die Übersetzungen sind von nun an natürlich in erster Linie darnach zu beurteilen, ob sie hieraus Nutzen zogen oder nicht. 1871 übertrug Karl Esmarch einige Götterlieder und pafste sie den Formen moderner Poesie an. Gedanke und Ausführung sind nicht glücklich. Es erscheinen verschiedene neue Metra mit Endreim, Stäbe werden zuweilen aber falsch angewandt. Bugges Ausgabe ist benutzt. Zur Probe diene folgendes.

Voluspá 1. zur Andacht alle lad ich euch ein,
ihr heiligen Heimdalskinder hoch oder klein —
ich soll, du willst, Wallvater! dir Wahrheit sagen,
was ich weifs von der Menschen Mähren seit fernster Vorzeit Tagen.

Hávamál 15 der Feigling, der entflieht dem Streit,
der hofft in alle Ewigkeit
zu leben; er entläuft dem Speer —
dem Alter aber nimmermehr.

Wenig muten die Knittelverse an:

ebd. 138 Odhin gab ich mich zu eigen —
mich mir selbst zum Opfer dar
bracht ich an des Baumes Zweigen,
dessen Ursprung unsichtbar!

ebd. 142 Der als Höchster droben sitzt,
hat die Runen eingeritzt.

Grimnirlied 10 Wohl sieht, wer im Wandern
Walhall sich genaht,
wie geweiht vor andern
Hallen man sie hat:
vor des Westtors Bogen
hängt ein Wolfstier wild —
doch emporgeflogen
drüber droht ein Adlerbild.

Esmarch beherrscht die Formen moderner Poesie und den poetischen Ausdruck keineswegs so, dafs er für das Aufgeben der originalen Form dadurch Ersatz böte.

1876 erschien die Edda von Hans von Wolzogen. Der sprachliche Ausdruck ist fliefsend und schön, auch die Anwendung der Stäbe, obwohl nicht immer ganz regelrecht, doch im ganzen wohl gelungen. Aber eine eigentliche Übertragung ist Wolzogens Buch nicht, eher eine freie Nachdichtung. Wolzogen folgt der für ihre Zeit verdienstvollen Textausgabe Lünings (1859), die neuere Eddakritik ist nicht verwertet. Die Phantasie waltet in freiester Weise, was nicht blofs in der anfechtbaren Verdeutschung aller Eigennamen, wie sie schon bei Bergmann zu tadeln war, zum Ausdruck gelangt, sondern auch in stets bereitem, raschem Raten bei schwierigen Stellen, in der willkürlichen Neuordnung der Strophen, wodurch einzelne Lieder gänzlich verändert werden. Der Verfasser liefs sich von seinen subjektiven Eindrücken allzusehr leiten. Der Kommentar besteht wesentlich in Mythendeutung. Wolzogen ist ein begeisterter Anhänger der natursymbolischen Auslegung, als deren ausgezeichnester Vertreter Uhland in seinem Thormythus erscheint. Der Jahrzeitmythus, der Kampf zwischen den Mächten des Lichtes und des Dunkels, zwischen Sommer und Winter liegt nach Wolzogen der Götter- und Heldensage durchweg zu Grunde. Er versteht es, seine Anschauungen geistvoll und fesselnd vorzutragen. Aber nur zu einem kleinen Teile ist die Berechtigung dieser Auslegungen anzuerkennen, in dem Umfange wie bei Wolzogen erscheint diese Erklärung häufig mehr in den widerstrebenden Stoff hineingezwungen, als folgerichtig und überzeugend aus ihm entwickelt.

Vom Standpunkt philologischer Treue ging Bodo Wenzel (Leipzig 1877) aus; er folgte Hildebrands Text und gewann dadurch die sicherste Grundlage. Den Rhythmus des Originals wahrte er, auf den Stabreim leistete er Verzicht, wenn ihm ohne seine Anwendung ein Vers treuer glückte. Eine solche Halbheit scheint immer mifslich,

lieber verzichte man völlig auf die metrische Form. Trotz allem guten Willen gelang dem Verfasser eine wissenschaftliche verlässige Verdeutschung nicht, weil er die gelehrte Eddaforschung nicht erschöpfend und sicher genug kannte. Er hat zwar einige Stellen richtiger übersetzt als Simrock, aber viele neue Erklärungen liefs er unbeachtet. Mifsverständnisse und Fehler laufen auch mitunter. Es fehlt Wenzel an gründlicher Schulung, um die Aufgabe befriedigend zu lösen. Bei einem Vergleiche mufs Simrock auch Wenzel gegenüber entschieden der Vorrang eingeräumt werden. Einleitung und Anmerkungen sind etwas gar zu dürftig ausgefallen; man empfindet auch hier die Unsicherheit und Unselbständigkeit, den Mangel an genügender philologischer Schulung.

Über Wilhelm Jordans Edda (1889) können wir uns kurz fassen, weil Landmann in dieser Zeitschrift (N. F. 3, 152 ff.) schon darüber berichtet hat. Das in eitler Selbstüberhebung verfafste Buch genügt auch billigen Anforderungen keineswegs. Jordan ist sehr oberflächlich für seine Aufgabe vorbereitet, und es wirkt daher geradezu komisch, wenn er behauptet, Schwierigkeiten zuerst gesehen und gelöst zu haben. Der Leser erfährt gar nichts über die Edda, ihre litterarische und sagenhistorische Bedeutung; denn Jordans Verweis auf seine epischen Briefe hilft nichts, weil dort ein befriedigender Aufschlufs auch nicht zu finden ist. Wenn Jordan für seine eigenen Neudichtungen einen Stabreimvers aufbaut, der sich mit dem altgermanischen epischen Verse nicht deckt, sondern bei Anwendung und Bindung der gestabten Hebungen fortwährend gegen das Vorbild verstöfst, so läfst sich darüber nichts weiter sagen. Aber sobald Jordan ein altes Denkmal verdeutscht, mufs er sich an dessen Form halten. Die Eddalieder sind nun in unterschiedlichen Strophen und Versen abgefafst; dies mufs auch notwendig in der deutschen Nachahmung zum Ausdruck kommen. Wer sich darüber hinwegsetzt, gesteht damit nur ein, dafs es ihm an Wissen und Können fehlt. Der wohlfeile Tadel, den Jordan vereinzelten Irrtümern und Härten der gediegenen Simrockschen Übertragung gegenüber hat, fällt ungleich wuchtiger auf ihn selber zurück.

Im 5. Band der deutschen Altertumskunde (1883) beschäftigte Müllenhoff sich eingehend mit der Edda, besonders mit der Kritik der Voluspá und der Hávamál. Von dem Teil der Voluspá, welcher als echt und alt erschien, gab er eine prosaische Übersetzung unter dem bearbeiteten Text (S. 74—86). Die Anschauungen Müllenhoffs erschlofs Andreas Heusler weiteren Kreisen, indem er Text und Ver-

deutschung der Voluspá in einem kleinen Bändchen (Berlin 1887) darbot. Die Übersetzung erstrebt vor allem Treue und verzichtet darum auf Nachbildung der metrischen Form. Sie ist in kraftvoller, schöner Prosa gehalten.

Durch Sievers Forschungen, die er nunmehr in seiner altgermanischen Metrik (Halle 1893) im vollen Umfang zusammengestellt hat, wurde der Bau des Stabreimverses klar erkannt, wodurch auch in Einzelheiten eine bessere Einsicht in die überlieferten altnordischen Denkmäler ermöglicht ist. Eine neue grofse Eddaausgabe, welche auch aus diesen Ergebnissen mannigfachen Nutzen zieht, wird von Symons und Hugo Gering besorgt. Der erste Band, dessen eine Hälfte 1888 erschien, bringt den kritischen Text, der zweite soll einen eingehenden Kommentar enthalten, der dritte Band, durch Gering bearbeitet, ein ausführliches Wörterbuch. Ein kleineres gutes Glossar zu Hildebrands Ausgabe hat Gering bereits im Jahre 1887 veröffentlicht. Gering, ein vorzüglicher Kenner des nordischen Altertums und insbesondere der Edda, gab vor kurzem auch eine Verdeutschung*) heraus, an welche man mit gespannten Erwartungen herantritt, weil zum ersten Male ein Mann, der alle wissenschaftlichen Vorbedingungen in hohem Grade besitzt, dieser Aufgabe sich unterzog. Was man von einer solchen Übersetzung erhoffen kann, erfüllt sich aufs Beste. Die Edda ist richtig übersetzt und ausreichend erklärt, von Inhalt und Form gewinnt der Leser ein genaues Bild. Diese Übertragung kann wirklich an Stelle des Originales treten und erleichtert andererseits auch dem, welcher das Original kennen lernen will, den Zugang. Gründlichkeit und Verlässigkeit sind aber die Haupterfordernisse, die an eine Eddaübersetzung gestellt werden müssen. Denn wer einmal zur Edda greift, sucht nicht oberflächliche Unterhaltung, sondern will das Denkmal kennen lernen, so wie es ist. Dazu bedarf es aber auch sachkundiger Erklärung. Keine der früheren Übersetzungen genügte in diesem Punkte, weil teils zu viel teils zu wenig mitgeteilt war, abgesehen von den Verkehrtheiten, die sich gerade in den erläuternden Zugaben besonders breit machten. Ein Hauptfehler liegt darin, dafs man in Deutschland die Edda fast immer losgelöst vom Hinter-

*) Die Edda, die Lieder der sog. älteren Edda nebst einem Anhang: die mythischen und heroischen Erzählungen der Snorra-Edda. Leipzig und Wien (Bibliographisches Institut) 1892; hierzu Zeitschrift für deutsche Philologie 26, 25 ff.

grund der norwegisch-isländischen Litteraturgeschichte betrachtet. Nur im Zusammenhang mit der übrigen so reich und eigenartig entwickelten nordischen Litteratur, als Erzeugnis nordischer Kunstdichtung und isländischen Sammelfleifses ist die Edda verständlich. In knapper Übersicht zeigt Gerings Einleitung wenigstens die wichtigsten Strömungen der Litteratur auf, zu der das Denkmal gehört. Nicht allein für die allgemeine Auffassung der Edda, sondern auch für die Einzelheiten der Erklärung mufs der Übersetzer immer im engsten Anschlufs an die gesamte Kultur- und Litteraturgeschichte des germanischen Nordens bleiben. Gering hat diesen Grundsatz nie aufser Acht gelassen und soweit es möglich war, auch dem Leser vor Augen geführt. Mit der Sicherheit, welche nur die vollkommenste Beherrschung des Stoffes ermöglicht, wufste er hier das richtige Mafs zu finden. Die grofse Streitfrage, welche gegenwärtig über die Göttersage der Edda schwebt, ob fremde, christliche Bestandteile darin vorhanden sind, verneint Gering. Was die Treue der Übersetzung anlangt, so bietet sich blofs Simrock zum Vergleiche dar. Natürlich bedeutet Gerings Arbeit einen ungeheuren Fortschritt. Symons Ausgabe gewährt den bestmöglichsten Text und somit ist die Grundlage der neuen Übertragung die vorzüglichste. Was die umfangreiche Fachlitteratur seit Jahren zur Aufhellung einzelner schwieriger Stellen beitrug, sammelte Gering aufs Sorgfältigste für seine Wörterbücher. So bietet er gerade dort, wo man des Führers am meisten bedarf, auch die verlässigste Hilfe, während alle andern, selbst Simrock, in solchen Fällen stets versagten. Die Übersetzung wird als treffliches Hilfsmittel der grofsen Ausgabe zur Seite stehen und auch beim Lesen des Urtextes wesentliche Dienste leisten. In der Form befleifsigt Gering sich möglichster Treue; die sechs- und achtzeiligen Strophen sind geschieden, die viersilbigen Verse des Originales erscheinen mit zwei, die fünfsilbigen mit drei Haupthebungen, was bereits Ettmüller und Simrock erprobten. In der Anwendung des Anlautsreimes verfährt Gering sorgsamer als seine Vorgänger. Durch den Stab werden zwei Kurzverse zur Langzeile gebunden, welche demnach im ganzen vier (resp. auch sechs) Haupthebungen zeigt. Beim gewöhnlichen Stabreimverse fällt der wichtigste Hauptstab auf die dritte Hebung. Nur selten wird von dieser Regel abgegangen. Während Simrock sich noch mancherlei Freiheiten erlaubte, folgte Gering genau dem Gebrauch der nordischen Dichter, indem er den Hauptstab fest an die dritte Hebung band.

Die festgeregelte Silbenzahl der Eddaverse konnte freilich nicht nachgeahmt werden, was aber nicht dem Übersetzer zur Last fällt. Die nordische Sprache war bereits zur Zeit der Abfassung der Eddalieder durchschnittlich kürzer an Silbenzahl der Worte, als die deutsche. Dieser verschiedene Charakter zeigt sich, wenn man altdeutsche Stabreimdichtungen (Heliand, Hildebrandslied) mit den nordischen vergleicht. Ohne dafs der Rhythmus der Versfüfse ein anderer ist, kennt die deutsche Verskunst keine so beschränkte Silbenzahl wie die nordische. Wie die deutsche Stabreimdichtung überhaupt, so verhält sich Gerings Verdeutschung zur Edda. Der Anschlufs ans nordische Vorbild ist demnach kein sklavischer und kein erzwungener, er erstreckt sich nur soweit, als es das Wesen der deutschen Sprache gestattet. In diesem Rahmen wird aber auch Alles erfüllt, was zur treuen Widerspiegelung der ursprünglichen Formen notwendig ist. Die Übertragung ist fast wortgetreu; nur selten steht ein unbedeutender Zusatz oder eine leichte Veränderung, um den deutschen Stab zu finden; aber der Sinn wird dadurch nicht betroffen. Der poetische Ausdruck ist im ganzen durchaus befriedigend, mitunter schwungvoll und schön. Einige Stellen mögen vielleicht den unbefangenen, nur an die neuere deutsche Dichtersprache höheren Stils gewöhnten Leser etwas prosaisch anmuten. Simrock fand hier und da kürzere und schönere Verdeutschung. Aber wie selten trifft man gründliche wissenschaftliche Durchbildung und poetische Begabung solchen Aufgaben gegenüber vollkommen harmonisch vereinigt! Eine verständliche und richtige Wiedergabe, auch wenn sie nicht überall von hohem dichterischem Schwunge getragen erscheinen sollte, was übrigens auch im Original nicht stets der Fall ist, wiegt mehr als hochtrabende Phrasen, welche mangelhaftes Verständnis verschleiern. Die eigentümlichen Bilder und Umschreibungen, welche die nordische Dichtersprache liebt, wie z. B. im Hymirliede, sind mit Recht beibehalten, weil sie ein charakteristisches Merkmal der nordischen Kunstdichtung bilden. Die nordische Prosa hat Gering feiner und freier stilisiert, als unbedingt notwendig war. Die Stücke nehmen sich so freilich gefälliger und anmutiger aus, aber die altertümlich einfache Darstellungsweise, welche die früheren Übersetzer durch treueren Anschlufs an die Vorlage beibehielten, hatte auch einen gewissen Reiz, den Mancher vielleicht nicht mit Unrecht vermifst. Den Kommentar hat Gering äufserst kurz gefafst und doch viel gehaltvoller als irgend einer seiner Vorgänger. Die Erläuterungen sind

sehr bequem eingerichtet, indem sie als Anmerkungen unter den betreffenden Stellen auf der gleichen Seite erscheinen; dadurch wird der Leser jeglicher Mühe des Umblätterns und Suchens enthoben. Mit grofsem Geschick wufste Gering in wenig Worten sehr viel zu sagen. Die Zusammensetzung der Hávamál aus ursprünglich verschiedenen Liedern, die umfangreichen Einschaltungen, welche den einfachen Kern des Grimnirliedes aufschwellten, überhaupt alle Strophen, welche später eingeschoben zu sein scheinen, hat Gering durch Klammern kenntlich gemacht und in der Anmerkung kurz die Unechtheit begründet. So wird dem Leser unverfälscht die ganze Überlieferung vorgeführt und ihm doch zugleich die Befähigung verliehen, die Lieder mit kritischem Blicke zu betrachten. Besonders schwer sind die Lieder der Sigurdsage zu beurteilen, weil sie auf ganz verschiedener Sagenstufe stehen und keineswegs einheitliche Grundlage zeigen. Jüngere und ältere, nordische und deutsche Züge laufen hier bunt durcheinander. Diese Verschiedenheiten betreffen namentlich Sigurds Verhältnis zu Brynhild. Ehe man die nordische Sagenform zu irgendwelchen weiteren Schlüssen benützt, mufs man vor Allem diese unter sich widerspruchsvollen Berichte erkennen und absondern, eine Aufgabe, welcher sich neuerdings Symons mit Erfolg angenommen hat. Auch diese Fragen kommen bei Gering zur Geltung (vgl. S. 191 Anm. 1). Das Gesamturteil über die neueste Edda kann nur dahin lauten, dafs Gering das Denkmal genau so, wie es überliefert ist, wiedergab und dafs er zugleich die Mittel zum richtigen Verständnis gewährte. Der Leser lernt mit selbständigem kritischem Urteil die Lieder und ihren Inhalt aufzufassen. Dafs damit einem längst aufs Lebhafteste empfundenen Bedürfnis Genüge geschah, erweisen die zahlreichen Übersetzungsversuche, welche alle nunmehr weit übertroffen worden sind. Man darf es ungescheut aussprechen, dafs mit Gerings Buch endlich erfüllt wurde, was seit mehr als hundert Jahren mit Eifer immer wieder von Neuem erstrebt wurde.

Die mittelbare Einwirkung der Edda äufserte sich im vorigen Jahrhundert und zu Anfang des unsern noch unter dem Nachklang der Bardengesänge in den Versuchen, den Inhalt der Göttersage neu zu gestalten. Mit dem Bekanntwerden der Heldenlieder wandte sich die Teilnahme immer entschiedener ihnen zu, hauptsächlich der Nibelungensage. Die vielen dichterischen Versuche, welche an diesen Stoff anknüpfen, sollen hier nicht aufgezählt werden, da es, wenn auch

von sehr verschiedenem Standpunkt aus, schon oft geschah*). Die neudeutsche Nibelungendichtung, die von Anfang an mit Auswahl aus den zwei Hauptquellen, den nordischen und deutschen Denkmälern schöpfte, enthält fast nur untergeordnete, schlechte Leistungen. Wenn wirkliche Dichter wie Hebbel und Geibel sich daran machten, so gelang auch ihnen kein ansprechendes Werk, da sie zum Stoffe selber auch nicht das geringste tiefere verständnisvolle Verhältnis bekunden. Wenn ihre Dramen irgendwelche Vorzüge enthalten, so stammen diese aus ihrer sonstigen poetischen Tätigkeit, keineswegs aus ihrer Beschäftigung mit dem edlen Stoffe. Ebenso steht es mit Ibsens nordischer Heerfahrt. Im Hinblick auf die Sage sind auch diese Versuche nicht viel mehr als unfreiwillige Parodien. Uhland, von dessen Nibelungen (1817) nur der Entwurf erhalten ist, hätte in seltenem Mafse Wissen und Können vereinigt; er beschränkte sich aber vollständig aufs Nibelungenlied, dessen dramatische Bestandteile er mit möglichster Wahrung der Überlieferung aus dem Epos ins Trauerspiel umzusetzen beabsichtigte. Über Jordans Nibelunge sind die Ansichten geteilt. Unseres Erachtens herrscht arge Stillosigkeit in diesem wunderlichen Epos und fehlt auch Jordan durchaus ein wirkliches Verständnis für die Sage. Er arbeitet oberflächlich nur in die Breite, indem eine möglichst bunte Handlung mit Verwertung aller von Sage und Geschichte gebotenen Züge sein leitender Gedanke gewesen zu sein scheint. Nur Richard Wagner schuf ein wahres und echtes Kunstwerk**). Tief ergriffen von der hehren Schönheit der Sage empfand er als echter Dichter, wie er sie neugestalten mufste. Er nahm die Quellen in sich auf im Lichte der Lachmannschen Sagenerklärung. Das Mythische, Märchenhafte zog ihn weit mehr an als das Geschichtliche. Aus diesen Motiven heraus, welche dereinst bei der Schöpfung der Ursage ebenfalls mächtig mitwirkten, gestaltete er den Stoff in dichterischem Nachempfinden aufs Neue; durch die Betonung des Mythischen gewann er in geistvoller Weise Anknüpfung an die Göttersage. Trotz dem vielen Neuen kehren doch bei Richard Wagner alle anschaulichen und erhabenen Scenen der alten Sage ungleich reiner und treuer wieder als bei irgend einem der andern

---

*) Die wichtigste Litteratur stellen Piper, die Nibelungen I, 184 und M. Koch, Fouqué und Eichendorff (in Kürschners Nationallitteratur 6, II, 1 und 146, III) zusammen.

**) Ernst Meinck, die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Berlin, Felber, 1892.

modernen Nibelungenpoeten. Jeder, der nicht absichtlich die Augen schliefst, mufs das eine wenigstens sehen, dafs die Handlung bei Richard Wagner nach eigner Idee aus den Bausteinen der alten Sage in organischem innerlichem Zusammenhang neu auferbaut ist, während die andern und insbesondere Jordan mechanisch und äufserlich aus den verschiedenartigsten Denkmälern Züge zu einem bunten, unruhigen und unkünstlerischen Bilde auflasen.

München.

# Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur in England im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Von

Theodor Süpfle.

---

Das uns sprach- und stammverwandte England hat später und in lauerer Weise als man anzunehmen pflegt, für die deutsche Litteratur Interesse bekundet und betätigt. Wenn man die Kenntnisnahme von einigen Erzeugnissen aus älterer Zeit, wie z. B. von Seb. Brants Narrenschiff und unseren Volksbüchern, welche fast in ganz Europa Verbreitung und Übersetzung fanden, sowie den Einflufs Luthers und seiner Bibelübertragung ausnimmt, so mufs als Tatsache festgestellt werden, dafs unsere englischen Vettern nicht blofs die Vorläufer unserer klassischen Epoche zögernd bewillkommten, sondern sich auch für die glänzendsten Vertreter derselben nur allmählich zu erwärmen begannen.

Die Ursachen dieser auffälligen Erscheinung waren verschiedene, teils innerer, teils äufserer Art. Zunächst hatte die Langsamkeit der Entwicklung unserer Dichtung jenseits des Meeres, wie freilich fast überall, geringe Beachtung und sogar Verachtung gegen unser dichterisches Schaffen hervorgerufen. Namentlich hatte die unwürdige Äufserung Swifts über uns so verderblich nachgewirkt, dafs selbst, als der deutsche Genius seine Schwingen schon mächtig regte, das eingewurzelte Vorurteil, dafs deutsche Originalwerke weder Interesse noch Belehrung auf dem Gebiete des Schönen darböten, sehr schwer zum Weichen gelangte.

Auch fehlte es lange Zeit in überraschender Weise an hinlänglicher Bekanntschaft mit unserer Sprache. Sie kam den Engländern so schwer und so wenig erlernenswert vor, dafs, wie eine englische Zeitschrift sagte, in London damals wohl ebensoviele persisch als deutsch lernten.

Nicht minder fehlte es anfangs an geeigneten und begeisterten Vermittlern unserer litterarischen Schätze. Zum Teil mufsten Deutsche selbst hier ins Mittel treten. So wies das von Professoren der Universität Edinburg herausgegebene Critical Journal im Anfange unseres Jahrhunderts darauf hin, dafs während des amerikanischen Freiheitskrieges deutsche Offiziere im englischen Dienste die Kenntnis ihrer Sprache und Litteratur hatten verbreiten helfen. Deutsche Brochüren, Theaterstücke, Romane u. s. w. seien so in Amerika in Umlauf gekommen und hätten von da nach dem Frieden in England mit Erfolg Eingang gefunden.

Gröfsere Gunst als bei dem starken Geschlechte fand die deutsche Dichtung in England verhältnismäfsig bei dem schönen Geschlechte. So war — um hier zunächst aus den früheren Zeiten einige Nachweise zu geben — eine gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erschienene Übersetzung der Gedichte Hallers das Werk einer Dame. Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin G*“ war 1776 von Frauenhand, und zwar weit besser als es von einem späteren Übersetzer geschah, übertragen worden. Gefsners Idyllen, welche 1762 in einer Prosaübersetzung erschienen und günstige Aufnahme fanden, wurden bald darauf von der Dichterin von Anningait and Ajutt in einer Auswahl (Select Poems from Mr. Gesners Pastorals) zwar nicht sehr genau, aber in harmonischen Versen übertragen. Sogar die erste Übersetzung von Klopstocks „Messias“ wurde von einer Dame unternommen, und nur die 4 letzten Gesänge wurden nach ihrem Tode von ihrem Gatten, Mr. Collyer, hinzugefügt und (1764—1771) als Ganzes veröffentlicht.

Hinsichtlich der Würdigung dieses Epos in England bemerken wir folgendes. Obgleich kurz zuvor auf dessen Schöpfer in der Monthly Review in den ehrendsten Ausdrücken hingewiesen worden war, indem er der Milton Deutschlands genannt und seinem Namen Unsterblichkeit zugesichert worden war, so fand es doch in einer Besprechung derselben Zeitschrift (1764, v. 30, p. 69) fast nur Tadel, woran die mifslungene Übersetzung wohl vielfach Schuld war. Es sei, hiefs es, ein Mittelding zwischen Prosa und Poesie. Die Dichter jeder Nation seien die gröfsten Feinde der Religion und ihres Landes gewesen, wenn sie, wie es hier geschehen sei, Fictionen eigener Erfindung ihrem Werke beimischten und dasjenige zu einem Gegenstande der Phantasie machten, was seine Glaubwürdigkeit durch Vernunft und Philosophie stützen sollte. Zudem sei der Stil dieses bunt-

scheckigen Werkes so deklamatorisch und schwülstig, dafs die Übersetzung für die englische Sprache selbst nachteilig werden könne.

Gleichwohl fand der „Messias“ Leser in England und scheint sogar eine Nachbildung hervorgerufen zu haben. Wenigstens erschien im Jahre 1770 aus der Feder von John Cameron „The Messiah“ in 9 Büchern, in welchen eine gewisse Anlehnung an Klopstock hervortritt.

Der „Tod Adams“ wurde 1763 von Robert Lloyd in Versen mit Wärme und Pathos, aber in höchst unzuverlässiger Weise, übersetzt. Dieses Drama unseres Sängers fand in der obengenannten Zeitschrift eine eigentümliche Besprechung, indem es mit Sophocles Ödipus in Kolonos zusammengestellt wurde, mit welchem in sehr gezwungener Weise Ähnlichkeiten in der Anlage nachzuweisen versucht wurde.

Im Ganzen fand Klopstock — soll man sagen trotz seines Anschlusses an die englische Poesie oder gerade deshalb? — nur wenig Anklang in England. Auch von dem Bekanntwerden seiner Oden finden sich damals nur wenig Spuren.

Reger war das Interesse der Engländer an Lessing. Man begegnet sogar in jener Zeit der Bemerkung, er sei bei ihnen ebenso bekannt geworden wie Addison, er habe als Einführung zu Schiller und anderen deutschen Dichtern gedient und sei sogar ein Vorbild für englische Schriftsteller geworden.

Aber jedenfalls entspricht dieser zugeschriebenen Bedeutung die Zahl der Übersetzungen seiner Werke nur wenig. Am frühesten, sogar früher als in anderen Sprachen, wurde sein „Laocoon“ übertragen, nämlich im Jahre 1767. Dagegen fand die „Hamburgische Dramaturgie“ keinen Übersetzer, während doch selbst die in ihrer klassischen Tragödie so heftig darin bekämpften Franzosen sich zu einer Übertragung entschlossen hatten. Weniger zu verwundern ist es, dafs seine Fabeln nicht übersetzt wurden. Verhältnismäfsig spät wurden seine Dramen übertragen. Sein frühestes, „Mifs Sara Sampson“, wurde erst 1798 übersetzt und gehört nach dem Orte seines Erscheinens (Philadelphia), vielmehr Amerika in dieser Hinsicht an. Seine „Emilia Galotti“ wurde zwar von einem mit der deutschen Litteratur befreundeten Schriftsteller eingehend beleuchtet und empfohlen, fand aber erst 1794 einen Übersetzer. „Minna von Barnhelm“, welche als ein treffliches Lustspiel anerkannt ward, wurde in zwei Übersetzungen vorgelegt. Diejenige, welche im Jahre 1799 erschien (The School for Honour, or the Chance of War), und bisher, wie es scheint,

nirgend in Deutschland erwähnt wurde, ist treu und zugleich gut übersetzt. Ihr war 10 Jahre vorher eine andere, mehrfach erwähnte, aber minder zuverlässige Bearbeitung unter der Aufschrift „The baronefs of Bruchsal or the Disbanded Officer“ vorausgegangen. Lessings „Nathan“ endlich fand, wenigstens anfangs, eine sehr ablehnende Aufnahme. Als im Jahre 1781 eine englische Übersetzung (Nathan the Wise) davon erschien, mifsfiel der philosophische Freimut und die Empfehlung religiöser Duldung einem Kritiker so sehr, dafs er sich nicht scheute, zu behaupten, dafs dieses Drama als solches einer Beachtung unwürdig sei, und zugleich bedauerte, dafs der talentvolle Übersetzer, R. E. Raspe, seine Zeit und seine Begabung auf einen unbedeutenden Gegenstand verwendet habe. Solchen und ähnlichen Beispielen englischer Bigotterie und nationaler Beschränktheit werden wir auch noch später begegnen.

Von Wielands wichtigeren Schriften wurden mehrere seit Anfang der siebenziger Jahre übertragen. Unter ihnen nennen wir den „Nachlafs des Diogenes von Sinope“, welcher unter der Aufschrift „Socrates“ 1772, die „Geschichte des Agathon“, welche 1773, und den „Sieg der Natur über Schwärmerei“, welche in dem nämlichen Jahre unter der Aufschrift „Reason triumphing over Fancy“ eine Übertragung in das Englische fand. In diesen Werken erkannte die Kritik dieses Landes die Originalität des Wielandschen Geistes und sein Talent für feinen Humor an. Er sei einer der glänzendsten Vertreter des philosophischen Romans unter den Neueren und er erinnere bisweilen lebhaft an Sterne, den englischen Rabelais. Im Jahre 1798 erschien ohne sonderlichen Beifall eine Übersetzung des „Oberon“. Von Wielands Jugendarbeiten wurde 1764 „der geprüfte Abraham“ und 1787 „die Sympathieen“ übertragen. Letztere Übersetzung (Sympathy of Souls), welche der Königin von England von einem jungen Ausländer (Winzer?) gewidmet war, stammte nicht unmittelbar aus dem Deutschen, sondern zunächst aus einer französischen Übersetzung („attempted from the French, and revised after the original German“), welche unter ähnlicher Aufschrift (Sympathie des âmes) 1768 in Paris erschienen war.

Wenn ein so unselbständiges Verfahren bei der Übertragung eines deutschen Originalwerkes vereinzelt daständе, so könnte man es, zumal bei einem wenig bedeutenden Erzeugnisse, einfach als eine litterarische Sonderbarkeit ansehen. Aber nicht blofs einmal, sondern mehr als wiederholt sahen wir, dafs deutsche Schöpfungen damals

nicht direkt aus dem Urtexte, sondern auf Grund einer französischen Ubersetzung in das Englische übertragen worden sind. Es lohnt sich daher der Mühe, diese auffallende Erscheinung etwas näher in das Auge zu fassen.

Zunächst könnte man im Anschluſs an unsere frühere Bemerkung sich mit dem Hinweise begnügen, daſs in jener Zeit die Kenntnis der deutschen Sprache eine sehr seltene und sogar eine noch beschränktere als in Frankreich war. Aber die Sache liegt tiefer, und wir müssen hier auf einen wesentlichen Unterschied zwischen der Aufnahme unserer Litteratur in England und derjenigen in Frankreich aufmerksam machen.

Obgleich nämlich Frankreich dem deutschen Fühlen und Denken von vornherein weit ferner als England stand, so hatte es gleichwohl als ein Land von gröſserer Initiative unsere neu erwachende Dichtung nicht bloſs früher, sondern auch weit sympathischer bei sich aufgenommen. Hervorragende Schriftsteller hatten dort lebhaft auf sie aufmerksam gemacht, die Zeitschriften hatten ihr häufig begeistertes Lob gespendet, und Übersetzungen wie auch Nachbildungen aus dem Deutschen waren in groſser Anzahl erschienen. Bei dem tonangebenden Einflusse nun, welchen unsere westlichen Nachbarn in Europa ausübten, geschah es, daſs sie nicht bloſs andere romanische Nationen, namentlich Italien, sondern sogar England zu einer rascheren Kenntnisnahme und Befreundung mit unseren Dichtern führen halfen. Es gereichte zu einer Art von Empfehlung bei dem Publikum, wenn man in England darauf hinweisen konnte, daſs ein deutsches Dichterwerk, das man übersetzte, schon in Frankreich günstige Aufnahme und Übertragung gefunden habe. Im Zusammenhang damit geschah es um so leichter, daſs man eine Übersetzung in französischer Sprache, welche in England ziemlich weit verbreitet war, zu Hülfe nahm oder geradezu der englischen Übertragung zu Grunde legte. Zu der französischen Vermittlung unserer Litteratur in England im allgemeinen gesellte sich so in jener Zeit nach dieser Seite hin noch eine ganz besondere.

Von dieser bis jetzt nahezu unbeachtet gebliebenen Tatsache wollen wir einige weitere Beispiele anführen. Einige Zeit, nachdem Rabeners satirische Briefe in einer mangelhaften englischen Übersetzung erschienen waren, wurde auch ein kürzeres Stück dieses Schriftstellers, der „Traum von den Beschäftigungen der abgeschiedenen Seelen“ im Jahre 1762 in englischer Sprache veröffentlicht, und zwar in einem

Buche, welches unter der Aufschrift „The Country Seat or Summer-evening Entertainments“ aus dem Französischen übertragen worden war. Ebenso waren die New Idyls by Gesner, welche 1776 von W. Hooper übersetzt wurden, durch eine französische Übertragung, wie die Herausgeber der Monthly Review vermuten, mehrfach beeinflufst worden. Gleichfalls nach einer französischen Übersetzung — durch Mercier 1790 — wurde Zimmermanns viel gelesene Schrift „Über die Einsamkeit“ im Jahre 1791 in das Englische übertragen.

Am schlagendsten und nachhaltigsten aber zeigte sich diese Art französischen Vorgangs und Einflusses bei Goethes Werther.

Während diese epochemachende Schrift rasch das Lieblingsbuch der Franzosen geworden war und unter mächtiger Einwirkung auf die Herzen und die Litteratur schon im Jahre 1776 zwei Übersetzungen hervorgerufen hatte, so brach sie sich in England erst später und mit weit schwächerem Nachhalle eine Bahn. Und als 1779 die erste englische Übersetzung erschien, so geschah dies eben im Anschlusse an französisches Vorgehen. Denn sie wurde nicht aus dem deutschen Texte, sondern nach einer französischen Übertragung veranstaltet. Diese selbst aber, von Aubry im Jahre 1777 veröffentlicht, war, wie wir an einem anderen Orte näher ausgeführt haben*), durchaus keine besonders empfehlenswerte, und konnte daher als Grundlage zu einer neuen, einer englischen Übersetzung nur ein sehr schwaches und mangelhaftes Abbild des lebensvollen deutschen Originals darbieten. Zudem waren, wie schon von anderer Seite bemerkt wurde, mehrere auf die Religion bezüglichen Stellen darin weggelassen worden.

Gleichwohl erfuhr diese höchst mangelhafte englische Übersetzung, deren Verfasser sich nicht genannt hatte, bis in das Jahr 1844 eine grofse Anzahl von Auflagen und hatte sogar den Beifall Goethes gefunden, welcher allerdings, wie auch das Lob, welches er der französischen Faustübersetzung von G. de Nerval**) spendete, zeigt, sich sehr nachsichtig gegen Übertragungen seiner Schöpfungen in fremde Sprachen bewies.

Übrigens beruhte auch noch eine andere der damaligen englischen Übersetzungen des „Werther“ auf französischer Verdollmetschung. Ihr Verfasser, J. Gifford, fügte sogar ausdrücklich auf dem Titel

*) Vgl. das Goethe-Jahrbuch, 1887, VIII, S. 209—210 und Al. Brandls Abhandlung 1882, III, 27—76. — (Herrn Prof. Süpfles Arbeit war schon vor dem Erscheinen von Singers Aufsatz in der Festschrift für M. Bernays im Satze. M. K.)

**) Vgl. Th. Süpfle, Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich, II, 1, p. 131.

(1789) hinzu: „translated from the genuine french edition of Mr. Aubry“. Erst kurz nach Anfang unseres Jahrhunderts erschien eine lesenswerte Übersetzung aus dem Urtexte.

Bei dieser Gelegenheit weisen wir darauf hin, dafs nicht blofs die älteren, sondern auch die späteren Übersetzungen — nur zwei haben andere Aufschriften — den Titel des deutschen Originals „Die Leiden des jungen Werthers“ abschwächend durch „The Sorrows of Werter“ übertragen haben. Dafs „sufferings“ hierfür genauer gewesen wäre, wurde schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in einer englischen Zeitschrift ausdrücklich hervorgehoben. Vielleicht war auch in dieser Hinsicht französischer Vorgang mafsgebend. Wenigstens setzte der oben genannte Aubry, dessen Übertragung der ersten englischen Übersetzung zu Grunde lag, als Titel das piquanter klingende „Les passions du jeune Werther“. Ebenso Déjaure in seiner Übersetzung im Jahre 1792. Nur zwei Übersetzer hatten das genauere „Les souffrances du jeune Werther“ vorgezogen. Die meisten französischen Übertragungen begnügten sich übrigens, einfach „Werther“ als Aufschrift anzugeben.

Obgleich im Ganzen genommen allmählich nicht wenig englische Wertherübersetzungen erschienen sind, so bleiben sie doch nicht blofs nach der Zeit ihres Erscheinens, sondern auch nach ihrer Zahl, Bedeutung und Verbreitung hinter den französischen zurück. Ähnlich verhält es sich mit den englischen Nachbildungen Werthers. Sie tauchten nicht blofs später als jene auf, sondern entbehrten auch sämtlich einer tieferen Auffassung und in litterarischer Hinsicht eines bleibenden Wertes. Allerdings fanden ihre Verfasser zum Teil sofort bei der Kritik ihrer eigenen Landsleute strenge Beurteilung, aber die Hauptangriffe wurden gegen das deutsche Vorbild selbst gerichtet. Dieses wurde in dem prüden England vorwiegend als ein gefährliches Attentat auf die Moral und Religion aufgefafst und demgemäfs beurteilt. Dieser kleinliche Standpunkt machte sich gleich bei dem Erscheinen der frühesten englischen Nachbildung geltend.

Als nämlich die unbedeutende und in der Form wenig anziehende Dichtung „Werter to Charlotte“ 1784 erschien, so äufserte sich ein Beurteiler über das deutsche Original, für dessen Verfasser, wie es in einer Anmerkung seitens der Redaction heifst, Wieland galt, folgendermafsen in der Monthly Review. Obgleich Werthers Leiden nicht schlecht geschrieben seien, so wären sie doch wahrscheinlich wenig gelesen worden, wenn sie irgend eine schätzenswerte Moral eingeschärft

hätten. Seiner verderblichen Tendenz verdanke es vielleicht grofsen Teils seine Berühmtheit.

Übereinstimmend mit dieser so einseitigen Auffassung veröffentlichte — wir übergehen einige andere auf Werther bezügliche Erzeugnisse — zwei Jahre später ein ungenannter Schriftsteller in „The Letters of Charlotte during her connexion to Werter" in London 1786 eine tendenziöse Umbildung des deutschen Romans zum Nutzen zartfühlender und frommer Leser oder vielmehr Leserinnen. Der Verfasser, welcher in seiner Vorrede den Namen Goethes, gegen dessen angeblich verderbliche Grundsätze er stark eifert, nicht einmal erwähnt, unternahm es nämlich, unter fortwährender Bezugnahme auf die interessantesten Situationen des deutschen Werkes alles auszuscheiden, was dem Anstand und den religiösen Gefühlen zu nahe treten konnte, und durch erfindungsarme Zusätze und ermüdende Digressionen zu ersetzen. In diesem Vorgehen läfst er in platter und langweiliger Darstellung die Lotte in moralisierenden Briefen über Werthers leidenschaftliche Liebe und trauriges Ende ihr Mitleid und ihre tugendsame Entrüstung an eine Freundin ihr Herz ausschütten. Der Hauptzweck aber, welchen der englische Bearbeiter in diesen öden Briefen Lottens verfolgte, scheint nicht sowohl, wie Appell annimmt, darauf berechnet gewesen zu sein, einfach denjenigen Lesern, welche etwas Umständlicheres über die Heldin zu wissen begehrten, entgegenzukommen, sondern vielmehr darnach gestrebt zu haben, die deutsche Schöpfung als unsittlich in Verruf zu bringen und sein eignes armseliges Machwerk beim Publikum einzubürgern.

Auch fanden unbegreiflicher Weise diese faden Briefe, welche das hohe psychologische Interesse des Originals erbarmungslos verwässerten, längere Zeit hindurch vielen Beifall nicht nur in England und Amerika, sondern sogar mehrfache Übersetzung im Auslande, zunächst sogar bei demjenigen Volke, welches sonst nicht an dem Fehler zu grofser Zimperlichkeit zu leiden pflegt, nämlich in Frankreich*), später auch in Deutschland und Schweden.

*) Bei der Erwähnung der am frühesten und zwar noch in demselben Jahre 1786 in diesem Lande erschienenen Übersetzung (Lettres de Charlotte à Caroline son amie pendant sa liaison avec Werter, Paris tomes 1 et 2) ist in unserer Abhandlung in dem Goethe-Jahrbuch, Band VIII, p. 218, noch diejenige Auflage als die dritte hinzuzufügen, welche im Jahre V bei Dufart in Paris ohne Angabe des Übersetzers erschienen ist. Die erste Auflage nannte als solchen einen englischen Sprachlehrer, Namens Ackwright; die zweite Auflage hatte den Namen desselben durch Initialen ersetzt, welche nicht auf

Wir wollen hier noch zwei weitere englische Werthernachbildungen aus dem Jahre 1787 erwähnen. Die erstere führt als Überschrift „Charlotte to Werter, a Poetical Epistle by Anne Francis". Die Kritik sprach sich günstig darüber aus. Einige der pathetischsten Stellen in den Leiden Werthers, sagte man, seien in fliefsenden und harmonischen Versen darin ausgedrückt. Die Bewunderer des Originals würden diese Nachahmung mit Vergnügen lesen.

Über das zweite litterarische Erzeugnis über Werther aus dem genannten Jahre, welches die Überschrift trägt „A Letter to a Friend, with a Poem called The Ghost of Werter. By Lady — —" äufserte sich das Monthly Review folgendermafsen. Die Verfasserin, Lady Wallace, habe hier in Form eines Briefes an eine Freundin einige sehr strenge Bemerkungen über die gefeierte Novelle Goethes dem Publikum vorgelegt. Lotte wurde mit Recht der schlimmsten Unschicklichkeiten im Betragen, nämlich der Unanständigkeit gegenüber ihrem Liebhaber und der Untreue gegenüber ihrem Gatten in ihrem geistigen Ehebruch beschuldigt. Was das Gedicht „The Ghost of Werter" betrifft, so sei seine Absicht, den armen Selbstmörder die einst zu sehr geliebte Lotte darüber zu Rede stellen zu lassen, dafs sie mit verhängnisvoller Wirkung die Künste der Verführung gegen ihn geübt hätte. Manche Zeilen in diesem Klageliede seien voll Leben und Kraft; aber andere seien so fehlerhaft und nachlässig, dafs man der dichtenden Dame zu ihren Versen nicht Glück wünschen könne.

Erwähnt sei endlich noch, dafs auch eine französische Nachbildung des deutschen Werther in das Englische übertragen worden ist. Dies ist der „Female Werter" aus dem Jahre 1792, übersetzt aus der „Werthérie" von Perrin (1791). Über die Unbedeutendheit dieses französischen Erzeugnisses sprach sich das öffentliche Urteil in England ebenso entschieden wie in Deutschland*) aus.

Weit weniger Eindruck als „Werther" und die durch ihn hervorgerufenen Erzeugnisse machten in England gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die dramatischen Schöpfungen Goethes. Die „Iphigenia auf Tauris" wurde 1793 zuerst übersetzt. Nach einem Hinweis auf die Beleuchtung, in welche der deutsche Dichter die

---

ihn hinführen; in der dritten Auflage sind diese weggeblieben Übrigens finden sich in dem Verhältnis der französischen Übersetzung zu der englischen Bearbeitung mehrere dunkle Punkte, welche zu manchem Zweifel Anlafs bieten.

*) Vgl. Goethe-Jahrbuch, VII, 1887, 219.

Schriften des Altertums stelle, bemerkte die Kritik, dafs der unbekannte englische Ubersetzer die ästhetischen Absichten Goethes mit grofser Klarheit wiedergegeben habe, so dafs man die dramatische Tendenz des Stückes wohl erkenne. An diese kurze und kühle Würdigung schlofs sich eine Angabe des Inhaltes an.

Von dem 1798 übertragenen „Clavigo“ dagegen wurde gesagt, diese Tragödie sei des deutschen Euripides würdig; die Übersetzung in das Englische sei im ganzen tadellos.

Die erste Übersetzung des „Götz von Berlichingen“ erschien im Jahre 1798 unter der inkorrekten Aufschrift „Gortz of Berlingen. An historical Drama of the fifteenth century, translated from the German of Goethe“. In einer Beurteilung (Monthly Review, vol. 29, Jahrgang 1799, p. 222) wurde darauf hingewiesen, dafs der rasche Fortschritt und die grofse Berühmtheit des Goetheschen Drama eine auffällige Erscheinung in der Litteraturgeschichte aufweise. Eine eben erst aus der Barbarei hervorgetauchte Nation biete in den dichterischen Werken ihrer eigenen Sprache Muster für benachbarte Nationen dar, welche lange Zeit zugleich von Melpomene und Thalia begünstigt waren; und die ersten deutschen Versuche, fremde Schriftsteller nachzuahmen, würden mit einem Eifer und einer Bewunderung aufgenommen, welche anzukündigen scheinen könnten, dafs sie ihre Vorbilder übertroffen hätten. Obgleich aber dieses Drama offenbar den Stempel des Genies trage, so sei es doch nicht ganz frei von Mängeln. Es fänden sich in ihm uninteressante Scenen und eine niedrige Sprache, besonders in der Darstellung des Bauernaufstandes. Goethe habe nicht immer zwischen natürlicher und trivialer Schreibweise unterschieden. Überhaupt verlören sich alle deutschen Schriftsteller in Einzelheiten und Weitläufigkeiten. Die Selbstsucht und Geschwätzigkeit des Helden rufe einiges Mifsbehagen bei urteilsfähigen Bewunderern Shakespeares hervor. Zudem werde das Interesse oft geschwächt durch die Gewohnheit des Verfassers, Charaktere durch Erzählung vergangener Ereignisse statt durch Schilderung ihrer augenblicklichen Gefühle zu zeichnen. Vielleicht hätten die populären deutschen Schriftsteller einige ihrer Fehler aus ihrer Bewunderung für Richardson geschöpft. Einiges sei durch Shakespeare eingeimpft worden. Die Deutschen müfsten noch mehr von der majestätischen Einfachheit der griechischen Tragödien annehmen.

Bald darauf, im Februar des Jahres 1799, erschien der „Götz“ in einer kraftvollen Übertragung, welche den Geist des Originals im ganzen glücklich widerspiegelte. Der Verfasser derselben war kein

geringerer als Walter Scott. Er hatte sich innig in dieses lebensvolle und bahnbrechende deutsche Drama versenkt und schöpfte aus ihm, wie wir schon an einem anderen Orte bemerkt haben, die Idee zu den anschaulichen Schilderungen des Mittelalters, welche er später mit so grofsem Glück und Talent in seinen historischen Romanen vorführte. Seine Übersetzung des „Götz“ selbst hatte aber wenig Aufsehen erregt. Die Kritik spendete ihr zwar verdientes Lob, das Publikum blieb jedoch kalt. Um einen tieferen Eindruck auf dasselbe einzuüben, hätte seine Ubertragung etwa zehn Jahre früher erscheinen müssen, ehe die unglücklichen deutschen Nachahmungen das Original selbst in einigen Mifskredit in England gebracht hatten.

Lebhaften Eindruck hatte dagegen der junge schottische Dichter auf die englischen Leser durch einige Übertragungen aus einem anderen Gebiet der deutschen Poesie, für welche er sich begeistert hatte, einige Jahre zuvor ausgeübt. Seine Befreundung mit unserer Sprache und Litteratur knüpft an folgende Umstände und Anregungen an.

Am 21. April 1788 hatte der englische Romandichter Henry Mackenzie eine Vorlesung an der Royal Society von Edinburg, welche in deren „Transactions“ (vol. II) unter der Aufschrift „Account of the German theater“ veröffentlicht wurde, über die neuesten deutschen Dramatiker gehalten, wobei er besonders „Emilia Galotti“ von Lessing und die „Räuber“ Schillers rühmend besprach. Da er des Deutschen nicht kundig war, hatte er seine Abhandlung mit Hülfe französischer Übersetzungen gemacht und einige Stellen aus denselben mitgeteilt. Um die Schönheiten der deutschen Litteratur näher kennen zu lernen, nahm er später Unterricht in unserer Sprache bei dem Doktor Okely und zwar mit solchem Erfolge, dafs er mehrere unserer Dramen übersetzt haben soll.

Durch den obengenannten Vortrag wurden die litterarischen Persönlichkeiten der Universität Edinburg zum ersten Male auf das Vorhandensein genialer Werke in einer der englischen verwandten Sprache und auf den ähnlichen Geschmack beider Völker aufmerksam gemacht. Besonders lebhaft wirkte diese Anregung auf die Jugend. Es bildete sich bald in Edinburg eine Vereinigung von sechs oder sieben befreundeten Jünglingen, welche sich vornahmen, der deutschen Litteratur näher zu treten und die deutsche Sprache bei dem Arzte Dr. Willich zu erlernen*). Unter ihnen war auch Walter Scott. Dieser

*) Vgl. näheres bei Lockhart, Memoirs of the life of Sir Walter Scott, vol. I p. 120 sq.

fühlte sich, wie auch fast gleichzeitig die Dichter Wordsworth und Coleridge, zunächst durch unsere Balladendichtung, besonders diejenige Bürgers, welcher seinerseits bekanntlich den englischen Volksballaden viel Anregung verdankte, lebhaft angezogen. Unter diesen mächtigen Eindrücken hatte sich Walter Scott entschlossen, zunächst die „Lenore“, auf welche übrigens schon 1791 der Dr. Aikin durch die unveröffentlicht gebliebene Übersetzung eines Freundes aufmerksam gemacht worden war, zu übertragen und sie, aber ohne Nennung seines Namens, im Jahre 1796 als seinen ersten dichterischen Versuch erscheinen zu lassen. Obgleich diese Ballade Bürgers Schlag auf Schlag und um die Wette in dem nämlichen Jahre drei Mal übersetzt wurde und auch nachher noch mehrere zum Teil vortreffliche Übertragungen*) z. B. durch J. T. Stanley, H. O. Pye, Spencer, Taylor of Norwich, fand, welche von ihrer ausnehmenden Beliebtheit in England zeugen, so war doch die Übersetzung von Walter Scott die nachdrucksvollste und gewaltigste.

Durch gleiche Vorzüge zeichnete sich die bald darauf erfolgte Bearbeitung, welche Walter Scott von dem „Wilden Jäger“ (The wild Huntsman) gab, vorteilhaft aus und wurde, wie die erstgenannte Ballade, mit grofsem Beifall aufgenommen. Später folgten noch einige andere Nachbildungen aus deutschen Dichtungen derselben Gattung.

Wir lenken von dem Hinweise auf den hellen Anklang, den ein Teil unserer Lyrik in England gefunden hatte, zurück zu dem deutschen Drama gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Wir nennen zunächst Schiller.

Der dem Genius Shakespeares nahekommende deutsche Dichter wurde in England, ähnlich wie früher Goethe, zunächst durch französische Vermittlung bekannt. In dem oben erwähnten öffentlichen Vortrage in Edinburg nämlich war zum ersten Male nachdrücklich auf Schiller hingewiesen und einige Stellen aus seinem Erstlingsdrama waren unter Zugrundelegung der französischen Ubersetzung „les Voleurs“ (1785) den Zuhörern vorgeführt worden. Während aber die freiheitsdürstenden „Räuber“ in dem revolutionären Frankreich, besonders seitdem sie in einer besonderen Bearbeitung auf dem Theater (1792 und 1793) mit grofsem Erfolge dargestellt wurden, rasch populär geworden waren, fand das überschäumende Stück in dem minder

*) Die Bearbeitungen erschienen unter den verschiedenen Aufschriften „Ellenore“, „Lenora“ (Lenore), „William and Helen“.

leicht zu erregenden England eine weit kühlere und zum Teil sogar ungünstige Aufnahme. Auch rief es weder eine Nachbildung, noch eine Aufführung auf der Bühne, sondern nur einige Übersetzungen hervor. Die früheste derselben erschien aus der Feder eines Ungenannten im Jahre 1792 unter der Aufschrift „The Robbers“. Auf Grund derselben gab eine Zeitschrift, welche wir schon öfter erwähnt haben, The Monthly Review, eine eingehende Beurteilung des deutschen Stückes, welche wir in den Hauptpunkten hier mitteilen wollen.

Diejenigen Kritiker — wie zunächst im Anschlusse an die Vorrede des Übersetzers selbst bemerkt wird — welche ihren Geschmack an den Vorschriften des Aristoteles und an den Regeln des französischen Theaters gebildet hätten, würden diese ganz aufserordentliche Schöpfung als ein sehr mangelhaftes Werk ansehen, da in ihm die zwei Haupteinheiten der Zeit und des Ortes verletzt seien. Aber selbst solchen Lesern, vorausgesetzt dafs sie irgend welches Gefühl für das Erhabene und Schöne hätten, werde dieses Gebilde, trotz seiner Unregelmäfsigkeit als Ganzes, eine reiche Fülle der kraftvollsten Situationen darbieten, welche durch die Phantasie geschaffen werden können. In den Augen der Richter, welche sich nicht an die herkömmlichen Regeln der Poetik halten, stehe diese Tragödie in der ersten Klasse dramatischer Schöpfungen. Sie setze die gewaltigen Triebfedern des Schreckens und Mitleids in Bewegung und biete einen so starken, so mannigfaltigen und ergreifenden Konflikt der Leidenschaften dar, dafs der Sinn des Lesers nie ausruhen dürfe, sondern unaufhörlich zwischen den wechselnden Empfindungen der Bewunderung und des Entsetzens bis zur Katastrophe erhalten werde. Zudem sei die Sprache kühn und kraftvoll und stehe in vollkommenem Einklange mit dem Ausdrucke jener Erhabenheit des Gefühles, welche das Drama hervorzubringen beabsichtige.

Ein hervorragender Zug in diesem Stücke sei eine gewisse Wildheit der Phantasie, welche sich nicht nur in der Zeichnung der Personen des Drama, sondern auch in der malerischen Darstellung jener Auftritte zeige, auf welchen die Handlung beruhe. Dieser mächtig in die Augen springende Umstand sei schon von einem zuständigen Beurteiler*) beobachtet und erkannt worden, welcher sich hierüber

*) Es ist der oben erwähnte Henry Mackenzie in seinem Vortrage über das deutsche Theater gemeint.

folgendermafsen ausdrückt. „Die innerliche Kraft des dramatischen Charakters von Karl Moor wird durch die ganz eigentümliche Lage, in welcher er sich befindet, noch gesteigert. Der Umstand, dafs er der Hauptmann einer Schar von unerbittlichen und blutgierigen Banditen, deren wütende Tapferkeit er zu den verzweifeltsten Plänen treibt, ist und mit diesen Gesellen in Wäldern haust, . . . . führt der Phantasie eine Art von übernatürlicher Persönlichkeit vor, welche in die düstere Gröfse phantastischer Wesen eingehüllt ist." Aber was vor allem anderen mächtig dazu beitrage, das Interesse dieser Tragödie zu vermehren, sei das Prinzip des Fatalismus, welcher das ganze Stück durchziehe und das Handeln der Hauptpersonen im Drama beeinflusse. — — Wie aus mehreren — hier mitgeteilten — ergreifenden Auftritten hervorgehe, besitze der Dichter in reichem Mafse die Mittel, sowohl unser Mitgefühl als unsere Furcht hervorzurufen. Seine zartgefühlten Scenen lese man immer mit Vergnügen, aber seine Schreckensscenen seien zu entsetzlich; seine häufigen und fürchterlichen Berufungen auf den Allmächtigen, seine anstöfsigen Verwünschungen und Verfluchungen, welche wie von der Gottheit angeordnet seien liefsen uns vor Schreck schaudern anstatt uns mit ehrfurchtvoller Scheu zu erfüllen.

Obgleich aber die Kritik, wie wir aus vorstehendem Berichte sehen, die Vorzüge der „Räuber" weit mehr als ihre Auswüchse betonte, und kurz darauf noch zwei andere Übersetzungen des Stückes erschienen, so wurden sie doch von dem Publikum ohne lebhaftes Interesse aufgenommen und späterhin sogar lebhaft angegriffen und verspottet.

Hinsichtlich des „Fiesco", von welchem damals nur eine Übersetzung (1796) durch zwei Bearbeiter, von denen der eine ein geborener Deutscher war, erschien, sagte die Kritik, dafs diese Tragödie zwar keineswegs so überspannt und ausschweifend wie die „Räuber" sei, aber sie zeige gleichfalls, dafs der Verfasser an dem Ungeheuerlichen Gefallen finde. Die Übersetzung selbst wurde für treu und fliefsend, aber zu schüchtern im Ausdruck erklärt.

„Kabale und Liebe" wurde gegen das Ende des Jahrhunderts zweimal in England übersetzt. Von derjenigen Übertragung, welche 1797 unter der Aufschrift „The Minister" durch Lewis, den Verfasser des „Monk" erschien, wurde bemerkt, dafs der energische Stil der kraftvollen Sprache des Originals entspreche.

„Don Carlos" erschien 1798 in zwei Übertragungen; die eine

derselben unter der Aufschrift „Don Carlos, a Tragedy“, rührte aus der Feder eines ungenannten Bearbeiters, die andere („Don Carlos, an historical Drama“) von den zwei Übersetzern des „Fiesco“ her. Die Kritik äufserte sich bei dieser Gelegenheit im Hinblick auf die bisher von Schiller veröffentlichten Tragödien dahin, dafs in den „Räubern“ seine Kraft, in „Fiesco“ seine scharfsinnige Charakteristik, in „Kabale und Liebe“ sein Gefühl, in „Don Carlos“ seine dramatische Kunst sich ausgezeichnet entfaltet habe.

Von der Wallensteinschen Trilogie erschienen im Jahre 1800 die „Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ in der bekannten metrischen Ubersetzung von Coleridge. Original und Übertragung wurden damals höchst frostig aufgenommen. In England, sagte die Monthly Review, werde dieses Drama bei dem Mangel an nationalem Interesse für den vorgeführten Gegenstand um so weniger Aufmerksamkeit erregen, als es matt übertragen worden sei; der Ubersetzer hätte in Hinsicht auf den Geschmack seiner Landsleute manches ändern sollen.

Die Gunst, welche unser Schiller selbst mit einem seiner vollendetsten Dramen in England nicht hatte erobern können, war schon einige Zeit zuvor im höchsten Übermafse den einschmeichelnden Stücken Kotzebues zu Teil geworden. Sie wurden nicht blofs viel und mit grofsem Wohlgefallen gelesen, sondern auch auf den Theatern von London mit begeistertem Beifall und hinreifsendem Erfolge aufgeführt. Allerdings wurde damals Kotzebue trotz seiner flachen Moral und mangelhaften Tiefe der Auffassung fast überall in Europa als der vorzüglichste Vertreter des deutschen Theaters hoch gefeiert, und seine auf die Wirkung bei der grofsen Masse geschickt berechneten Effektstücke hatten auch in Paris — wie auch in Petersburg und Moskau — das gröfste Aufsehen und einen aufserordentlichen Beifall gefunden.

In Frankreich war das Kotzebuesche Theater zuerst bekannt geworden, und unsere westlichen Nachbarn haben wahrscheinlich, wie so oft, auch die Werke dieses deutschen Schriftstellers nach England vermittelt und ihm zu seinem Triumphzug im Auslande verholfen. Wir wollen daher über seine Aufnahme jenseits des Rheins einige nähere Angaben hier mitteilen.*)

*) Folgende Angaben mögen als Ergänzung dessen dienen, was wir in unserer „Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich“ (vol. II, erste Abteilung, Seite 77—78) nur kurz berührt haben. Als Datum der frühesten Aufführung von „Menschenhafs und Reue“ ist daselbst irrtümlich das Jahr 1792 statt 1799 angegeben.

Am frühesten, jedenfalls vor 1790, wurde in Frankreich Kotzebues „Adelheid von Wulfingen“ übersetzt, wie der Verfasser selbst, welcher die Ubersetzerin, Madame de Rome, hatte kennen lernen, in seiner „Flucht nach Paris im Winter 1790“ angiebt. Sie hatte sogar ihre Übertragung dem Théâtre de Monsieur zur Aufführung übergeben, ohne aber ihre Absicht zu erreichen. Auch blieb das Manuskript selbst unveröffentlicht, was freilich nach dem Urteile des Verfassers nicht zu bedauern war. Ihre Absicht, auch „Menschenhafs und Reue“ zu übersetzen, kam infolge der vielen Änderungen, welche sie an dem Stücke aus Rücksicht für das französische Publikum vornehmen zu müssen glaubte, schliefslich nicht zustande.

Einige Jahre darauf kam dieses Stück, welches bald den Haupterfolg Kotzebues bei den Franzosen begründete, zu einer Übersetzung durch Louis Fauvelet de Bourienne, welche unter der Aufschrift „L'Inconnu“ 1792 in Warschau erschien. Diese freie und höchst mangelhafte Übertragung, von welcher in Paris nur eine kleine Zahl Exemplare abgesetzt wurde, blieb aber dort nahezu unbekannt. Erst der französische Schauspieler L. Bursay in Brüssel, welcher schon 1792 ein Lustspiel von Kotzebue übersetzt hatte, gab eine zuverlässige Übertragung dieses Stückes, welches in der genannten Stadt 1793 höchst beifällig aufgeführt wurde. Auf Grund dieser Ubertragung wurde „Misanthropie et Repentir“ unter mehrfachen Kürzungen und Änderungen — so z. B. wurde die ehebrecherische Eulalia als ein fast schuldloses Opfer der Unerfahrenheit und Verführung dargestellt — für die französische Bühne durch Mme Julie Molé, eine geschätzte Schauspielerin am Théâtre français in Paris, bearbeitet und auf der genannten Bühne am 7. Nivôse des Jahres VII mit dem aufserordentlichsten Erfolge aufgeführt und fast unzählige Male mit gleichem Beifalle wiederholt. Namentlich machte die Schlufsscene auf die in Tränen zerfliefsenden Pariserinnen den durchschlagendsten Eindruck. Später wurde es auch noch auf einer zweiten Bühne, auf dem Théâtre de la Gaieté, vorgeführt. Näheres über den Erfolg des Stückes und seine Aufführung hat schon E. M. Arndt in dem 4. Teil seiner „Reisen“ aus eigener Anschauung in drastischer Weise mitgeteilt. Uber die tiefer liegenden Ursachen der überschwenglichen Beliebtheit dieses und ähnlicher Stücke des deutschen Verfassers bei den Parisern hat er jedoch nur teilweise zutreffend geurteilt. Denn wenn er als Hauptgrund dafür teils den seit der Revolution eingetretenen Sinn für das Abenteuerliche und Weinerliche, teils die damals überschwengliche

Vorliebe für die von Schwulst und Neblichem behaftete englische Litteratur anführt, so ist zu bemerken, daſs das Kotzebuesche Theater noch weit über die Zeit dieser Einflüsse hinaus in Frankreich seinen Erfolg behauptet hat.

Unter den zahlreichern Zuschauern bei der Aufführung von Misanthropie et Repentir befand sich auch Kotzebue selbst, welcher sich über diese sowie über andere Darstellungen seiner Stücke an mehreren Stellen seiner „Erinnerungen aus Paris im Jahr 1804" eingehend äuſserte. Er hatte von dem Comité des Théâtre français unter ehrendem Hinweise darauf, daſs seine Werke eine Zierde für die französische Bühne wie für die von ganz Europa seien, freien Zutritt zu den Aufführungen in dem genannten Theater erhalten.

Einer Darstellung dieses Effektstückes wohnte auch A. W. von Schlegel bei, welcher in einem Briefe äuſserte, es hätten heftige Konvulsionen unter den Zuschauern dabei stattgefunden, das Schauspielhaus habe vom Klatschen bei jeder moralischen Plattheit, die bei uns auf kein Pensionsfräulein Eindruck mache, wahrhaft erdröhnt; so jung sei das Volk daselbst, daſs durch die vielen Revolutionsgräuel die Tugend den Parisern ganz pikant geworden sei.

Noch lange Zeit erhielt sich „Menschenhaſs und Reue" im Spielplane der Bühnen der französischen Hauptstadt; Börne teilte in seinen Schilderungen aus Paris mit, daſs es noch immer das Entzücken der Theaterbesucher sei. Der berühmte Talma, der in einem altpreuſsischen gepuderten Grenadierzopfe den Menschenhasser spielte, rühre die Pariser gerade so, wie wenn sie gute Leipziger wären. Noch gegen Ende der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts kam nach einer neuen, von Gérard de Nerval hinterlassenen Bearbeitung Misanthropie et Repentir in Paris zur Aufführung auf dem Théâtre français, die aber begreiflicher Weise nicht mehr ansprechen konnte. Nachträglich bemerken wir noch, daſs dieses Stück auch mitten in Deutschland, auf dem Theater in Hamburg in französischem Gewande 1799 mit Beifall zur Darstellung gekommen war.

Bei dem wie ein unwiderstehlicher Zauber wirkenden Erfolge ist es nicht zu verwundern, daſs dieses Effektdrama auch litterarisch in Frankreich verwertet wurde. Von einer Nachbildung oder vielmehr Fortführung des Sujet, sowie von einer artigen Parodie des deutschen Stückes ist schon anderwärts gelegentlich gesprochen worden. Sogar auf das Studium der deutschen Sprache unter den Franzosen hat es möglicher Weise einen fördernden Einfluſs ausgeübt. Wenigstens

hatte noch in dem nämlichen Jahre (1799), in welchem die Bearbeitung von Mme Molé sowie eine poetische Übertragung durch A. F. Rigaud erschienen war, ein Lehrer des Deutschen am Lycée républicain in Paris, Namens Weifs, welcher auch einige andere Dramen Kotzebues in Verbindung mit L. Fr. Jauffret übertrug, in dieser besonderen Absicht eine möglichst treue Übersetzung von „Menschenhafs und Reue" erscheinen lassen. Indem er der französischen Übersetzung den deutschen Text beifügte, hoffte er, wie er im Vorworte ausdrücklich hervorhob, denen, welche deutsch lernten und das Stück hatten aufführen sehen, eine anziehende und für ihre Studien nützliche Lektüre zu bieten. Als Anhang gab der Vertasser eine interessante Zusammenstellung der Urteile bei, welche in den französischen Zeitungen über das Stück veröffentlicht worden waren. Obwohl es nicht an einzelnen Stimmen fehlte, welche das Kotzebuesche Erzeugnis bemängelten, teils weil es ein Drama im engeren Sinn des Wortes, ein Rührstück war, teils weil es von Seiten der Moral bedenklich sei, so wurde es doch weit überwiegend von der Kritik gepriesen, und namentlich wurde hervorgehoben, dafs es überall die echte Sprache der Natur biete und alles in ihm einfach wie die Natur selbst sei. Kotzebue sei der einzige fremde Schriftsteller, dessen dramatische Werke vollständig oder mit nur unwesentlichen Änderungen in Frankreich aufgeführt würden; von andern deutschen Dichtern habe man nur die Stoffe entlehnt. Auch bekannte man offen, dafs die Franzosen über Kotzebue eine Zeit lang ihre gröfsten Dramatiker vergessen hätten.

In dem für Kotzebue so güngstigen Jahre 1799 wurde noch ein zweites seiner Dramen, „Die Versöhnung oder Bruderzwist" ein Lieblingsstück der Pariser. Nachdem es zunächst von dem oben genannten Weifs übersetzt worden war, wurde es für die französische Bühne in freier Weise durch C. Patrat unter der Aufschrift „Les deux Frères" hergerichtet und in dieser Bearbeitung zunächst in Bordeaux, Rouen und Nantes mit grofsem Beifall aufgeführt. Als es am 11. Thermidor in Paris auf dem Théâtre français zur Darstellung kam, wurde es allerdings bei der ersten Aufführung, welche etwas stürmisch war, von einer Seite des Publikums mit Zeichen des Mifsfallens aufgenommen. Eine Zeitschrift (Magasin encylopédique 1799, t. 26, p. 535) sagte, dafs die in diesem Drama vorkommenden Plattheiten den ergreifenden Situationen und schönen Zügen geschadet hätten; die plötzlichen Übergänge vom Rührenden zum Possenhaften und vom Trivialen zum Pathetischen bildeten eine unharmonische Wirkung und seien für den

Zuschauer widerlich; der Gegenstand biete nicht Stoff genug für 4 Akte; auch sei das Drama frostig und schleppe sich langsam bis zum Ende hin.

Bald aber fanden „Les deux Frères“, unterstützt durch eine treffliche Aufführung — Kotzebue sagte, dafs er nirgends eine so schöne gesehen habe —, so grofse Beliebtheit in Paris, dafs selbst Napoleon, obgleich er kein Freund von Dramen war, einer Vorstellung derselben beiwohnte. Die „Decade philosophique“ (an VII, t. 22 p. 299) hob an diesem Stücke, in welchem man bald lache, bald sanfte Tränen vergiefse, als charakteristisch hervor, dafs sich in ihm keine Liebesintrigue finde; wahrscheinlich sei sogar das Wort Liebe nirgends darin ausgesprochen; sehr gelungen sei der hübsche Schlufs.

Seine grofse Lebensfähigkeit auf französischem Boden hat dieses Drama dadurch bewiesen, dafs es noch vor einigen Jahren (1883) am Odéontheater in Paris mit Beifall aufgeführt worden ist. Unter Bezugnahme auf eine kurz zuvor erschienene französische Nachbildung des deutschen Stückes spendete der Berichterstatter des „Temps“ unserem Kotzebue das unumwundenste Lob. „Ich wufste wohl, sagt er, dafs die „Deux Frères“ den „Rantzau“ von Erckmann-Chatrian zum Vorbild gedient hatten. Aber ich hatte keine Ahnung, dafs die Ähnlichkeit so greifbar sei. Die Fabel ist genau dieselbe, und die Mehrzahl der Hauptauftritte scheinen von derselben Hand zu sein. Aber das Kotzebuesche Stück ist das eines Mannes, welcher das Theater tief kennt, und obgleich der Stil jetzt altmodisch ist und an einigen Stellen sogar etwas Lächerliches hat, so ist das Drama doch so trefflich durchgeführt, jede der einzelnen Situationen, welche wie von selbst aus der Fabel hervorquellen, ist in so wahrer Weise behandelt, dafs man keinen Augenblick Langeweile empfindet. Das Interesse steigt von Auftritt zu Auftritt; das Stück ist gleichsam aus nichts geschaffen, es ist reizend und kann, wohlgemerkt, in einer Scheune, ohne Dekorationen, ohne Blendlaternen, ohne besondere Inscenierung selbst von mittelmäfsigen Schauspielern dargestellt werden. Dieses interessante Stück wird überall in der Provinz gespielt und überall hat es Erfolg. So hat es auch an einem der vergangenen Abende im Odéon reichliche Tränen fliefsen machen.“

Bekanntlich haben auch noch zahlreiche andere Kotzebueschen Stücke in Frankreich Gunst, theatralische Aufführung und litterarische Verwertung gefunden. Wir nennen in dieser Hinsicht neben den „Deutschen Kleinstädtern“ besonders die „Hussiten vor Naumburg“,

welche von dem unserem Kotzebue befreundeten Duval in Versen für das Théâtre de la Porte Saint-Martin als historisches Melodrama (Les Hussites) erfolgreich bearbeitet und von Méhul in Musik gesetzt wurden. Ein Bericht über dieses zur Oper umgestalteten Drama findet man in der Décade philosophique (an XII, t. 42, p. 55). Die „Unglücklichen" von Kotzebue haben dem Dichter Picard die erste Idee zu dessen „Vieux Comédien" gegeben. Auch Alex. Dumas der Vater hat noch zwei Kotzebuesche Stücke benützt.

Trotz der aufserordentlichen Beliebtheit aber, in welcher Kotzebues Theater bei den Franzosen seit dem Direktorium bis auf unsere Tage stand, so ist doch ihr erster Kaiser in auffallender Weise feindselig gegen dasselbe aufgetreten. Indem nämlich Napoleon, ähnlich wie er in Frankreich selbst jede freiere litterarische und politische Bewegung knebelte, auch die deutschen Bücher der annektierten Gebiete nicht mit seiner Willkür verschonte — vgl. Welschinger, la censure sous le premier empire, Paris 1882 —, liefs er mehrere Kotzebue'sche Stücke zugleich mit Schillers Räubern, Maria Stuart, Wilhelm Tell, sowie mit Goethes Faust, ein Opfer der Censur werden. Da aber Kotzebue durchaus kein Sänger der Freiheit in seinen Dramen war, so mufs man annehmen, dafs der französische Kaiser an dessen Stücken nur die persönliche Rache auslassen wollte, von welcher er infolge der heftigen Angriffe, die der in russischen Diensten stehende Schriftsteller in seinen polemischen Schriften gegen ihn gerichtet hatte, erfüllt war.

Doch es ist Zeit, nach dieser längeren Abschweifung nach England zurückzulenken und die damals fast gleich grofse Beliebtheit des Kotzebueschen Theaters in London zu schildern.

Am frühesten wurden daselbst die „Negersklaven", nämlich im Jahre 1796, übersetzt. Aber dieses Stück erregte, obgleich es gut übertragen war, begreiflicher Weise kein besonderes Interesse. Dagegen erlangte „Menschenhafs und Reue" unter der Aufschrift „The Stranger" nicht blofs sofort allgemeine Gunst, sondern wurde noch zwei Jahre früher als in Paris, nämlich 1797, auf dem Drury-Lane-Theater wiederholt mit grofsem Beifalle aufgeführt. Seinen Erfolg verdankte das Stück nicht am wenigsten der wirksamen Übertragung durch den berühmten Dichter Sheridan, welcher der Leiter des genannten Theaters war. Fast gleichzeitig waren noch zwei andere, aber minder bedeutende Übersetzungen erschienen, eine ganz treue durch George Papendick und eine freie durch einen ungenannten

Verfasser, welcher A. S. ooook zeichnete. Die Kritik äufserte sich günstig über den Wert des deutschen Stückes. Kotzebue zeige, sagte dieselbe, in diesem Werke grofse Kunst, der Charakter des Menschenhassers sei mit wahrer Naturtreue gezeichnet, einiges Störende sei in der Übertragung mit Recht weggefallen. Die englischen Schriftsteller würden wohl daran tun, den deutschen Dichter zu studieren. Benützt scheine sein Drama von dem Verfasser von „Wheel of Fortune" worden zu sein.

„Menschenhafs und Reue" war übrigens nicht das erste deutsche Theaterstück, welches in London auf der Bühne erschien. Denn schon einige Jahre vorher war das aus dem Deutschen von Brandes entlehnte Stück „The German Hotel" auf dem Covent-Garden-Theater 1790 aufgeführt worden. In jener Zeit wurden überhaupt viele fremde Dramen nach England eingeführt. Bei ihrer Übertragung wurde nicht immer die Quelle, aus der sie geflossen waren, namhaft gemacht, und so galt manches ausländische Erzeugnis für eine englische Originalschrift. Zum Belege für dieses freibeuterische Verfahren wurde bereits im ersten Bande dieser Zeitschrift, S. 328 ein aus dem Französischen entnommenes Lustspiel von uns angeführt. Ähnliches kam auch in Beziehung auf andere deutsche Theaterstücke in England vor. So macht Lamartelière in der Vorrede zu seinem im Jahre 1799 veröffentlichten „Théâtre de Schiller", indem er sich über die damalige ungemessene Vorliebe seiner Landsleute für die englische Litteratur beklagt, folgende Bemerkung: „nous allons puiser chez ces insulaires ce qu'ils ont emprunté eux-mêmes des Allemands; et nous ajoutons ainsi à l'orgueil d'une nation rivale et dédaigneuse un titre de gloire et de supériorité dont elle se pavane et qui ne lui appartîent pas.... Une pièce de théâtre, intitulée le Spectre du Château, qui, depuis six mois, fait courir tout Londres, est tirée de l'allemand. Il en est de même d'un grand nombre de romans traduits en Angleterre, et que nous-mêmes nous traduisons ensuite comme originaux".

Im Jahre 1797 oder 1798 wurde Kotzebues „Falsche Scham" übersetzt (False Shame) und mit grofsem Beifall aufgeführt. An diesem Stücke rühmte ein Beurteiler nicht blofs die Mannigfaltigkeit, Natürlichkeit und Festigkeit der Charaktere und die Trefflichkeit der Moral, sondern er sprach sich sogar dahin aus, dafs es wohl das beste deutsche Lustspiel sei, das er gesehen habe. Der Verfasser von „Minna von Barnhelm" möge immerhin die Stirne runzeln, aber erreichte wohl alle seine geduldige Kunst die Glut von

Kotzebues hinreifsender Wirkung? Ein anderer Beurteiler äufserte dagegen bei Besprechung desselben Stückes, dafs man im Publikum zu heftig für deutsche Schauspiele eingenommen sei; Kotzebue habe ja gewifs tatsächliche Vorzüge, aber man könne seine sonstigen Erzeugnisse nicht immer bewundern.

Den gröfsten Erfolg erlangte Kotzebue in England bekanntlich durch „die Spanier in Peru oder Rollas Tod". Dieses Trauerspiel war, wie „Menschenhafs und Reue", durch Sheridan, welcher in seiner Vorrede das Talent des deutschen Dichters lebhaft rühmte, unter der Aufschrift „Pizarro" 1799 übertragen und unter mehreren Änderungen der englischen Bühne angepafst worden. Es wurde unter dem gröfsten Beifall gegeben und unter anderem mit grofsem scenischen Aufwand unter Charles Kean im Prinzefs-Theater aufgeführt. Durch die grofse Geltung, welche es in London erlangt hatte, geschah es, dafs dasselbe sogar zweimal in den genannten Bearbeitungen in das Deutsche zurückübertragen wurde. Sogar noch gegen das Ende der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts wurde er von einer englischen Schauspielergesellschaft in Paris neben Shakespeareschen Dramen aufgeführt.

Übrigens fand die Sheridansche Übertragung bei einem Beurteiler im Monthly Review nur sehr eingeschränktes Lob.

„Wir haben — sagte er — bei dem Lesen des Stückes im Studierzimmer einen sehr verschiedenen Eindruck von demjenigen erhalten, welchen wir bei seiner Aufführung gewonnen hatten. Herr Sheridan hat zwar die Gefühle erhabener gestaltet und den allgemeinen Charakter des Originals verbessert, aber wir haben noch immer an zu vielen Stellen die Mängel seiner, wenn auch fortgeschrittenen, Darstellung zu bedauern, und der Dialog hat noch zu viel von der teutonischen Steifheit beibehalten". In stilistischer Hinsicht fand man die bald darauf erschienene Übertragung desselben Dramas (Rolla or the Peruvian Hero . . . by Mr. M. G. Lewis, 1799) für besser. Von einer dritten Übertragung (Pizarro . . . . by a North-Briton, 1800) wurde gesagt, sie unterscheide sich von den bisherigen hinsichtlich der Charaktere, der Gefühle und der Katastrophe.

Bei dem Publikum steigerte sich, wie eine englische Zeitschrift sich äufserte, seit der Aufführung dieses Stückes die ausnehmende Vorliebe für das Kotzebuesche Theater bis zum Wahnsinn. Selbst in litterarischen Kreisen ging man so weit, dafs man sagte, der deutsche Dichter verbinde den gesunden Sinn der Engländer wohl-

tuend mit dem Feuer der Franzosen; er vereinige die besonnene Mafshaltigkeit Addisons mit dem sprühenden Geiste Voltaires.

Kein Wunder also, dafs immer neue Übersetzungen von Kotzebueschen Dramen und Lustspielen auftauchten. Aus der grofsen Zahl derselben wollen wir nur folgende drei, welche zur Aufführung kamen, hier noch erwähnen. „La Peyrouse", sowohl von einer Dame, Anne Plumptre, als auch von Benjamin Thompson, einem Übersetzer von „Menschenhafs und Reue", 1798 übertragen, wurde am Drury-Lane-Theater gegeben; die Kritik bemerkte jedoch, dafs hier der ehrenwerte Ruf der Heldin profaniert worden sei. Die Posse „Die Witwe und das Reitpferd" wurde 1799 zweimal übersetzt (unter den Aufschriften „The Widow and the Riding Horse" und „The Horse and the Widow") und auf dem Covent-Garden-Theater mit allgemeinem Beifall aufgeführt. „Anmut und Edelsinn" erschien gleichfalls in zwei Übersetzungen. Hinsichtlich der einen, welche unter treuer Wiedergabe der deutschen Aufschrift (Poverty and Nobleness of Mind, 1799) von Maria Geisweiler veranstaltet wurde, äufserte man, dafs der schlechte Dialog Kotzebues, der hier, wie so oft, sichtbar sei, durch die Übersetzerin nicht gewonnen habe. Die andere Übertragung (Sighs or the Daughter . . . with alterations by Prince Hoare) war eine freie Übertragung zu Gunsten der englischen Gewohnheiten und wurde auf dem Hay-Market-Theater aufgeführt.

Gleichzeitig mit Kotzebueschen Stücken wurden damals auch einige von Ifflands Familiendramen übersetzt und beifällig aufgenommen. So z. B. „Die Jäger" (The Foresters . . . . by Bell Plumptre 1799) deren moralische Tendenz, treffliche Erfindung und guter Dialog, unter Ausnahme einiger überflüssiger Schilderungen gelobt wurde. Gelegentlich der Übersetzung der „Advokaten" (The Lawyers . . . by C. Ludger, 1799) wurde bemerkt, dafs die ehrenwerte Eigentümlichkeit Ifflands darin bestehe, dafs seine dichterische Begabung stets im Dienste der Tugend und altbiederer Sitte stehe. Indem seine dramatischen Erzeugnisse minder ausschweifend als die Stücke von Kotzebue seien, erregten sie die Herzen mit gleicher oder höherer Stärke.

Die aufserordentliche Gunst, welche das Kotzebuesche Theater gefunden hatte, bezeichnet den Höhepunkt, zu welchem unsere Dichtung in England gelangt war. Sie war am Ende des 18. Jahrhunderts in die Mode gekommen. Freilich war ihre Beliebtheit eine sehr kurze. Vorübergehende wie bleibende Ursachen trugen dazu bei, unsere Litteratur nach später Aufnahme bald wieder vom englischen Boden

zu verbannen. Ohnehin hatten gerade unsere gröfsten Dichter keine sehr warme Aufnahme erfahren. Weder Goethe noch Schiller, dessen letzte dramatische Meisterwerke mit Ausnahme der „Maria Stuart“ erst spät zu einer Übersetzung kamen, hatten sich wirkliche Gunst erobern können. Am dauerndsten populär waren einige unserer Balladen geworden. Unsere Epen hatten kaum einen Achtungserfolg; unsere Romane hatten sich zwar ziemlich verbreitet, aber gerade die bedeutsamsten ohne tiefere Wirkung. Unser Drama erschien mehr durch theatralische Effekte als durch wahrhaft dramatischen Geist beachtenswert. Man warf unserem Theater ferner vor, dafs es Scenen und Charaktere von paradoxaler Moralität darbiete und bei der Aufführung einen verderblichen Einflufs auf die unwissende Menge ausübe. Man schrie viel und stark gegen unser Theater wegen einiger gewagter Scenen. Im Anschlufs an die derbe Karikierung der „Räuber“ und an die Verhöhnung der absurden Nachbildungen des „Götz“, welche von Canning und Elles heftig gegeifselt worden waren, wurde alles, was den Namen German play trug, verlacht oder angefeindet. Überhaupt wurde die ganze deutsche Litteratur von vielen Seiten als die Mitschuldige an dem Unheil, welches philosophische Freidenker und revolutionäre Politiker anrichteten, offen gebrandmarkt. Es fehlte durchaus an unbefangener Würdigung für die Idealität unserer Poesie. Noch weniger Verständnis zeigte man gegenüber unserer Philosophie. Kant wurde damals von den Engländern als ein trockener und spitzfindiger Metaphysiker bezeichnet, und sie fanden in seinen Werken nichts neues als die Worte.

Erst einer späteren Zeit im 19. Jahrhundert war es vorbehalten, eine Annäherung Englands an die gewaltige deutsche Geistesströmung in Dichtung und Philosophie herbeizuführen. Der „Faust“ wirkte mächtig auf Byron ein, und Goethes Genius, durch Th. Carlyle in das verdiente Licht gestellt, durchbrach erfolgreich den beschränkten Gesichtskreis des Inselreiches. Namentlich unter der Regierung der Königin Victoria berührte sich deutsches Fühlen und Denken befruchtend mit dem englischen und führte eine höhere Weltanschauung dort ein. Bedeutender als unser litterarischer Einflufs war aber auch seitdem der wissenschaftliche, und zwar um so mehr, als die hohe Bedeutung der deutschen Forschung und Gelehrsamkeit nie in England verkannt worden war.

Heidelberg.

# Der Einflufs der Anakreontik und Horazens auf Johann Peter Uz*).

Von

Erich Petzet.

## I.

Als sich im 18. Jahrhundert die deutsche Lyrik aus Frivolität und Unnatur, Formlosigkeit und Verknöcherung allmählich emporrang zu der Hoheit und Tiefe, Innerlichkeit und Formenschönheit, die sie bei Beginn unseres Jahrhunderts erreichte, wirkte bei diesem Läuterungsprozesse ganz wesentlich der Einflufs antiker Vorbilder mit. Die anakreontischen Gedichte leiteten zu leichterer Eleganz der Sprache und des Verses hin, Horazens Muster veranlafste nicht blofs gröfsere Strenge und Reinheit der Form, sondern auch würdigeren Ernst des Inhaltes, Pindar, obwohl selten wirklich gekannt, galt als nachahmenswürdiger Meister des erhabenen pathetischen Triumphgesanges, dem man sich nachzueifern bemühte. Nicht blofs die kleinen Geister lehnten sich an diese Vorbilder an, auch die Gröfsten fanden hier einen Anhaltspunkt, von dem aus sie mit um so gröfserer Sicherheit ausgehen, mit um so entscheidenderer Macht wirken konnten. Mafsgebend sind in dieser Zeit des Aufschwungs vor der höchsten Blüte vor allem Haller und Hagedorn, Ramler und Gleim, Klopstock, die Göttinger und der Sturm und Drang. In diesem Zusammenhange nicht vergessen zu werden verdient aber auch Johann Peter Uz (geb. 1720, gest. 1796), der bescheidene fränkische Poet, der trotz der engeren Grenzen seines Talentes durch dessen strenge und feinsinnige Ausbildung doch eine weitgehende und dauernde wohltätige Wirkung auf seine Zeitgenossen geübt hat.

*) Die vorliegenden Studien bilden einen Teil einer umfassenderen Arbeit über Johann Peter Uz, die der Verfasser im Laufe des nächsten Jahres herausgeben zu können hofft. Zu Grunde gelegt ist ihr die mustergiltige kritisch-historische Ausgabe von Uzens sämtlichen poetischen Werken von August Sauer (Deutsche Litteratur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts No. 33—38).

Carl Leo Cholevius hat in seiner verdienstlichen „Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen“ (I, 497 ff.) auch Uz eine kurze Charakteristik gewidmet, die freilich dem Dichter nicht in vollem Umfange gerecht wird. Aber auch hier wird er als der „reifste Zögling der Sokratischen — d. i. der horazisch-anakreontischen — Lebensweisheit“ bezeichnet. War ja doch Uz einer der Urheber der Anakreontik in Deutschland durch seinen Anteil an der Übersetzung der alten griechischen Gedichte, die sein Studiengenosse Götz 1746 gegen Uzens Willen herausgab. Im einzelnen läfst sich dieser Anteil nicht mehr völlig nachweisen; doch kann man die Angaben von Götz, der in seiner kurzen Autobiographie*) die Anakreonübersetzung für sich allein in Anspruch nimmt, und von Gleim, der mit noch weniger Recht am 2. Januar 1782 an Johannes von Müller berichtet**), er habe 1739 zu Halle mit dem verstorbenen Götz zusammen den Anakreon übersetzt, urkundlich richtig stellen. Uz schreibt nämlich an Gleim selbst***) über die Ausgabe von 1746 „Herr Götz hat nicht als ein Ehrenmann gehandelt. Sie wissen, wie Herr Götz und ich die Lieder Anakreons übersetzt haben; meistens gemeinschaftlich auf meiner Bude. Einige wenige habe ich allein übersetzt“. Und Gleim berichtet am 29. April 1747 an Bodmer†): „Es hat sie (die Übersetzung) ein gewisser Herr Götz, der mit mir und Herrn Uz in Halle bekannt wurde, da wir eben mit Anakreon Bekanntschaft machten, in einer so nachlässigen Gestalt herausgegeben, und sich absonderlich Herrn Uzens Arbeit zu nutzen gemacht. Herr Gottsched“, fährt er fort, „weifs nichts daran auszusetzen, als dafs das deutsche Silbenmafs nicht allenthalben mit dem griechischen gleich ist; und er beurteilt seinen Scherz in der Vorrede mit einer Magistermiene“ u. s. f. Es ergiebt sich also, dafs Uz einen wesentlichen Teil der Arbeit gemacht hat, und Degen††) nennt ihn bei acht Liedern, No. 7, 14, 28, 29, 30, 43, 44, 51, gestützt auf seine eigene Angabe, als den alleinigen Verfasser. Uz war daher mit Recht empört über das eigenmächtige Vorgehen von Götz und nahm auch an der zweiten Auflage von 1760 keinen Anteil, während Götz hier selbständig An-

*) Ausgabe seiner Gedichte von Ramler I. Bd., S. XII.

**) Körte, Briefe zwischen Gleim, Heinse und Joh. von Müller II, 310.

***) Henriette Feuerbach, Uz und Cronegk. Leipzig 1866 S. 34.

†) Körte, Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer und Gefsner. S. 53.

††) In seiner Anakreonübersetzung, die im wesentlichen selbständig ist, im einzelnen aber doch gelegentlich bei Uz Anleihen macht und öfters ihn zitiert. Eine Bearbeitung von Degens Anakreon (2. Aufl. 1821) ist Mörikes meisterhafte Übertragung.

ist darin schön und natürlich, jeder Gedanke ist eine Empfindung; jeder Ausdruck kommt aus dem Herzen und geht wieder zum Herzen. Man findet die ungekünstelten Annehmlichkeiten, welche den Charakter des Liedes ausmachen, und dasselbe von allen anderen Werken der Poesie unterscheiden. Man siehet da diejenigen lachenden Bilder, welche allemal gewifs gefallen, weil sie mit Geschmack und Urteil aus der blofsen Natur genommen sind."

Neben solchen Hinweisen auf Anakreon, welche die Wissenschaft gab, stand aber noch die Poësie fugitive, deren Vertreter Witkowski*) kurz charakterisiert: „Chaulieu, Chapelle, Voiture, Pavillon, La Fare, Grécourt, Gresset, sie alle werden gekennzeichnet durch die Leichtigkeit der inneren und äufseren Form, durch die spielende Vermischung antiker Mythologie und moderner Galanterie. Bei jedem dieser Dichter finden wir „Odes anacréontiques", in denen zärtliche Gefühle unter anmutigen Bildern dargestellt werden. Dabei ist immer der Ton der guten Gesellschaft festgehalten, und es ist für diese Poesie sehr bezeichnend, dafs sie, trotzdem sie sich als Tochter der Anakreontik ausgiebt, doch sehr selten des Weines und seiner Freuden gedenkt". Es ist das eigentlich nur eine Weiterbildung der Liederpoesie Clement Marots. Die eleganten und anmutigen Tändeleien, leichten Galanterien desselben mit ihrem bisweilen frivolen Anflug gaben den Grundton an, der nun durch anakreontisches Beiwerk verziert wurde. Auch die ausgeprägte Neigung zu epigrammatischer Zuspitzung stammt schon aus dieser früheren Periode der französischen Dichtung her.

Aber auch die englischen Dichter blieben in Deutschland nicht ohne Einflufs, besonders nachdem Hagedorn bei seinem zweijährigen Aufenthalt in England Prior, Waller, Gay u. s. w. kennen und schätzen gelernt hatte. Aber die anakreontische Richtung, die sich in England bis auf die Schäferpoesie eines Spenser zurückführen läfst, brachte hier nur Lieder zu Tage, die den französischen Artigkeiten nahe stehen, ohne sie ganz zu erreichen; sie war eine vorübergehende Mode von ziemlich grofser Einförmigkeit. „Die fashionable Poetry der Engländer", urteilt Herder**) „hat sich in Ausdrücken und Wendungen dergestalt

*) „Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland und Friedrich v. Hagedorn", S. 21; der erste Teil dieser Habilitationsschrift erschien in der Zeitschrift f. vergl. Litteraturgeschichte N. F. III, S. 1 ff.

**) Humanitätsbriefe, 98. Brief; Suphan XVIII, 102.

Und es fesselt nur Verstand,
In dem Schoose sanfter Tugend,
Ihn durch ein beglücktes Band".

Ähnliche Parallelen sind oft*) aufgestellt und hier tritt die direkte Einwirkung Anakreons auf Uzens eigene Dichtung deutlich zu Tage wenn er auch von dem Tone und der Technik der Anakreontea durchaus nicht in so hohem Mafse abhängig wurde wie andere Dichter seiner Zeit.

Unter den deutschen Anakreontikern mufs immer Gleim an erster Stelle genannt werden; er besitzt die Manier des griechischen Vorbildes am ausgeprägtesten, während bei den anderen Nachahmern sich bald neue Eigentümlichkeiten ausbilden. „Wir haben mehr anakreontische Dichter als ihn", sagt Herder**), „wenn wir das anakreontisch nennen, was von Liebe und Wein singt: wenn wir aber das *μέλος* des Anakreons im Auge behalten, das meistens ein kleines Gemälde von Liebe und Schönheit enthält, so wird man gleich die Liebes- und Weinlieder eines Lessings, Weifse, Uz, Hagedorns und selbst einige Gleimsche als eine besondere Klasse anakreontischer Gedichte ansehen."

Diese Abweichungen von dem Vorbild kamen daher, dafs es zunächst durch französische Vermittlung nach Deutschland gelangte. Madame Dacier hatte 1681 den Anakreon in französische Prosa übersetzt und mit liebevollen Anmerkungen begleitet, und das, nach Körte von Naumannn verfafste Vorwort zum zweiten Bändchen der „Scherzhaften Lieder" Gleims zeigt ebenso wie Götzens Anmerkungen zu seiner Übersetzung, wie sehr diese gelehrte Beschäftigung von Franzosen mit dem Anakreon auf die deutschen Dichter einwirkte. Besonders noch eine theoretische Schrift, die in der Übersetzung von Ebert Hagedorns Werken beigedruckt wurde, die Abhandlung über die Lieder der alten Griechen von de la Nauze, war mehr als andere streng philologische Untersuchungen geeignet, die Schätzung Anakreons in Deutschland zu fördern. Hier wird der tejische Sänger mit überschwänglichem Lobe charakterisiert: „Er besingt darin (in seinen Liedern) bald die Liebe, bald den Gott des Weins, und oft beide zugleich. Wollen wir diese Stücke von Seiten der Schreibart betrachten, so finden wir in denselben eine solche Süfsigkeit und etwas so feines und zärtliches als wir vielleicht sonst nirgends finden. Alles

*) z. B. No. XXVIII zu Uz No. 41, I zu 17, XVI zu 5, XXXIII zu 25.
**) Fragmente, 2. Sammlung, IV, B. 3.

ist darin schön und natürlich, jeder Gedanke ist eine Empfindung; jeder Ausdruck kommt aus dem Herzen und geht wieder zum Herzen. Man findet die ungekünstelten Annehmlichkeiten, welche den Charakter des Liedes ausmachen, und dasselbe von allen anderen Werken der Poesie unterscheiden. Man siehet da diejenigen lachenden Bilder, welche allemal gewifs gefallen, weil sie mit Geschmack und Urteil aus der blofsen Natur genommen sind."

Neben solchen Hinweisen auf Anakreon, welche die Wissenschaft gab, stand aber noch die Poësie fugitive, deren Vertreter Witkowski*) kurz charakterisiert: „Chaulieu, Chapelle, Voiture, Pavillon, La Fare, Grécourt, Gresset, sie alle werden gekennzeichnet durch die Leichtigkeit der inneren und äufseren Form, durch die spielende Vermischung antiker Mythologie und moderner Galanterie. Bei jedem dieser Dichter finden wir „Odes anacréontiques", in denen zärtliche Gefühle unter anmutigen Bildern dargestellt werden. Dabei ist immer der Ton der guten Gesellschaft festgehalten, und es ist für diese Poesie sehr bezeichnend, dafs sie, trotzdem sie sich als Tochter der Anakreontik ausgiebt, doch sehr selten des Weines und seiner Freuden gedenkt". Es ist das eigentlich nur eine Weiterbildung der Liederpoesie Clement Marots. Die eleganten und anmutigen Tändeleien, leichten Galanterien desselben mit ihrem bisweilen frivolen Anflug gaben den Grundton an, der nun durch anakreontisches Beiwerk verziert wurde. Auch die ausgeprägte Neigung zu epigrammatischer Zuspitzung stammt schon aus dieser früheren Periode der französischen Dichtung her.

Aber auch die englischen Dichter blieben in Deutschland nicht ohne Einflufs, besonders nachdem Hagedorn bei seinem zweijährigen Aufenthalt in England Prior, Waller, Gay u. s. w. kennen und schätzen gelernt hatte. Aber die anakreontische Richtung, die sich in England bis auf die Schäferpoesie eines Spenser zurückführen läfst, brachte hier nur Lieder zu Tage, die den französischen Artigkeiten nahe stehen, ohne sie ganz zu erreichen; sie war eine vorübergehende Mode von ziemlich grofser Einförmigkeit. „Die fashionable Poetry der Engländer", urteilt Herder**) „hat sich in Ausdrücken und Wendungen dergestalt

*) „Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland und Friedrich v. Hagedorn", S. 21; der erste Teil dieser Habilitationsschrift erschien in der Zeitschrift f. vergl. Litteraturgeschichte N. F. III, S. 1 ff.

**) Humanitätsbriefe, 98. Brief; Suphan XVIII, 102.

wiederholt, dafs man nicht nur bei jedem Reim den folgenden, sondern oft auch bei der ersten Zeile des Stücks die letzte zuvor weifs". Aber so vieles auch konventionell an dieser Dichtung war, so kam doch oft gerade bei den Engländern mehr die Empfindung zur Geltung als der blofse spielende Witz. Hierin berührt sich denn auch die englische Anakreontik mit der ernsteren, sentimentalen Malerei in der Poesie, die allmählich immer mehr in Mode kam. Wegen seiner Malerei kann man denn auch, wie Witkowski*), Brockes in Deutschland zu den Vorläufern der Anakreontiker rechnen, wenn er seine Bilder auch nicht in sehr kurzen, zierlichen Strichen entwirft.

In Deutschland wurde der engste Anschlufs an das griechische Vorbild versucht. Gleim gab mit seinem „Versuch in scherzhaften Liedern" (1743—44) das vorzüglichste Muster ab. Hier herrschen die dreifüfsigen Jamben und vierfüfsigen Trochäen wie in den griechischen Liedern; hier herrscht Reimlosigkeit, worauf Gleim Nachdruck legt (II. Bd., S. XVI); hier wird immer versucht, ein kleines Bild, eine kurze Situation vorzuführen; hier werden alle die kleinen Mittelchen anakreontischer Technik angewendet: Ausrufe, Fragen, gehäufte Wiederholung derselben Satzform u. dergl. m. Wie bei der griechischen Sammlung wird das Programm vorangestellt: Anakreon „singt nur von Wein und Liebe. —

Soll denn sein treuer Schüler
Von Hafs und Wasser singen?"

Dieser Ankündigung entsprechend kehren denn auch in den folgenden Liedern stets Motive aus Anakreon wieder: die besungene Schöne — Doris — schlummert, träumt, wird von Amoretten umgaukelt, wandelt unter Rosen; der Zephyr spielt um ihren Busen; sie wird überrascht; sie ist spröde; sie wird von Amor besiegt; Amor besiegt den Dichter; Amor wird gefangen; der Tod wird um längere Frist gebeten, um längeres Küssen und Trinken zu ermöglichen; Biene, Nachtigall und Lerche spielen ihre bekannte Rolle, und in allen Wendungen und Bildern ist immer die Liebe oder, seltener, der Wein der Mittelpunkt, um den sich tändelnd alles dreht. Einzelne Freunde werden dabei gelegentlich angedichtet, darunter mehrfach Uz, einmal sogar (I, 33) in einem der ganz vereinzelten gereimten Lieder. Manches ist anmutig, anderes aber ganz verfehlt, und Gedichte wie der „Sterndeuter" (I, 49) oder „An Doris" (II, S. IX) zeigen deutlich, zu welchen

*) a. a. O. S. 25.

Geschmacklosigkeiten dieser Weg führen mufste. Mit Recht kam daher die Anakreontik alsbald in Miscredit, obwohl ihr einige Zeit die Bremer Beiträger, namentlich Zachariä, ferner Kleist, Cronegk, Weifse, der die anakreontische Heiterkeit des Gehalts und Leichtigkeit der Form auch in das Singspiel brachte, Gerstenberg, J. G. Jacobi, Löwen und viele andere ausgiebigen Tribut entrichteten; die meisten dieser Nachahmer sind äufserliche „Affen Gleims", wie Uz sie (in No. 27) nennt, von denen in vollem Umfange die Worte Herders (a. a. O.) gelten: „Unsere gemeinen Anakreontisten sind Fledermäuse, die in der mittleren Region bleiben, das Ideal nicht erreichen und bei Andeutung des Vorfalls niedrig werden."

Einzelne suchten aber auch die alten Motive selbständig zu verwerten und über ihre Vorlage hinauszukommen. Götz ging von den kunstlosen Versmafsen dieser Tändeleien aus und eignete sich zu seinen, im Gehalt freilich selten vertieften, Gedichten eine solche Fülle gereimter Metren an, dafs ihn Herder*) den „vielformigen" nennen konnte. Lessing gestaltete seine „Kleinigkeiten", die Uz grofses Vergnügen gewährten**), teils burschikoser, frischer, teils epigrammatischer, schärfer als die übrigen Anakreontiker***). Klopstock freilich und die Seinen konnten sich der Bewegung nicht anschliefsen; aber auch bei ihm finden sich „anakreontische Untertöne"†) und warmer Lobpreis des von aller Welt hoch gefeierten Hagedorn. Hagedorn bewegte sich am freiesten von ihnen allen. Indem er seine Muster in gleicher Weise von den Italienern, Franzosen, Engländern, Griechen und Römern nahm, bewahrte er ihnen allen gegenüber eine Unabhängigkeit, die ihn als individuellen, ebenbürtigen Meister und nicht als ihren blofsen Schüler erscheinen läfst. Vorzüglich umfassend, knapp und klar charakterisiert ihn Erich Schmidt††): „Bald zu ernsten Erörterungen über Gott und Welt fafslicher, aber minder tief als Haller gesammelt, bald Arm in Arm mit dem gefährlichen La Fontaine der Contes oder ein aufmerksamer Schüler des gröfseren La Fontaine der Fabeln, bald liebelnd oder von mächtigerer Empfindung

---

*) Humanitätsbriefe, 104. Brief (Suphan XVIII, 122) an einer Stelle, an der auch der Sauberkeit von Uzens Formen rühmend gedacht ist.

**) S. Henneberger, Briefe von Johann Peter Uz an einen Freund (Grötzner). Leipzig 1866. S. 27, 30; Sauers Uz S. 367.

***) S. Erich Schmidts „Lessing" I, 75—90.

†) Sauer S. XXI.

††) a. a. O. I, 77 f.

bewegt, bald zu Stachelversen bereit, bald lustig, ja derb beim Heidelberger Fafs oder auf der Weinlese, bald der mafsvollere Herold der „Freude, Göttin edler Herzen", kein gedankenschwerer Denker und Dichter, aber ein Mann von seltener Bildung, ein Wecker des heiteren Sangs, ein Meister der Form, der unsere Dichtersprache ihrer Steifheit und Schnörkel entledigte, wollte er in allem, auch im Scherz, den Namen eines Weisen verdienen". Ihm ähnlich, wenn auch an umfassender Bedeutung nicht gleich, ist Uz; ihm steht er unter allen deutschen Anakreontikern am nächsten.

Uz wird meistens ganz in einer Linie mit der Schar der Anakreontiker genannt, die unselbständig Gleim nachfolgten und „reimlos, scherzhaft und verliebt*) Gedichte machten wie ein Nürnberger Fabrikant Stecknadeln und Glaskorallen**). Das ist ganz ungerecht, da Uz seinen Gedichten schon durch die gereimten Versformen einen ganz anderen Charakter gab und schon bei seinem ersten Auftreten sich polemisch gegen den Schwarm der flachen Anakreontiker gewendet hatte. Sein Gedicht „An Venus" (Nr. 27), das einzige scharf litterarisch satirische der ersten Ausgabe, spricht den herzlichsten Ekel vor einer Poesie aus, die so nüchtern aussieht, als ob sie Wasser tränke, dabei aber jauchzt, als ob sie vom Wein entbrannt wäre, die schwatzhaft zu tändeln versucht, dafs man dabei gähnen möchte, die witzig sein will, aber nur langweilt***). Also so scharf wie nur irgend einer der heftigsten Gegner der Anakreontik, etwa wie Kästner mit seinem „Und immer fortgekindert" oder Kant, der die anakreontischen Gedichte „nahe beim Läppischen" fand, äufsert sich Uz hier und durfte es mit Recht tun. Denn er erfüllt seine Forderung, dafs nur ein wohltönender, kein rauher Mund die süfsen Klagen der Venus, nur ein wirklich weinfreudiger, nicht ein nüchterner Wasserpoet die Freuden des Bacchus besingen solle. Ihm war der Ton des heiteren anakreontischen Liedes angemessen, weil er selbst einen fröhlichen Sinn besafs, und er hatte sich in den Vorstellungskreis Anakreons so ganz eingelebt, dafs er für ihn nichts nachgemachtes, sondern sein wirkliches Eigentum war.

---

*) Kawerau, Aus Halles Litteraturleben S. 176.

**) Kästner an Lessing 1751.

***) Bei der Kritik einer schlechten Liedersammlung zitiert Lessing Uzens Verse (Lachmann-Muncker IV, 324).

Das Gedicht „Die lyrische Muse" (jetzt No. 17), das die erste Ausgabe der „lyrischen Gedichte" eröffnete, gab nach alter Sitte das Programm des Dichters:

„Denn nur von Lust erklingt mein Saitenspiel,
Und nicht von Leichenvollem Sande
Und kriegrischem Gewühl
Und vom gekrönten Sieg im blutigen Gewande."

Derselbe Gegensatz war schon bei Anakreon und Horaz, aber auch in Jakob Schwigers „Geharnischter Venus", bei Hagedorn, Gleim u. a. m. in dem Programmgedicht am Anfang ausgeführt. Und treu diesem Grundsatze schlofs Uz sein schon 1746 verfafstes patriotisches Gedicht „Das bedrängte Deutschland" (No. 16) von seiner ersten Sammlung aus, da es „allzu ernst für alle übrige Lieder" sei*). Nur „die alten und heutigen deutschen Sitten" (No. 21) nahm er auf, ein Gedicht, das mit seiner beifsenden Satire gegen die Franzosennachäffung und mit seiner kernhaften, deutschen Gesinnung sich in seiner Umgebung wirklich etwas fremdartig ausnimmt. Abgesehen davon herrscht aber in der ersten Ausgabe von 1749 unbedingt anakreontische Stimmung, die später noch einige Zeit bei Uz vorwiegend war und daher auch im dritten und vierten Buche (1755) noch manches heitere Gedicht folgen liefs, während die „Sämtlichen poetischen Werke" von 1768 im fünften Buche nur noch wenige Spätlinge dieser Richtung neu hinzubrachten.

Geniefset die Liebe und den Wein, so lange ihr könnt! Das ist der Grundton aller dieser Lieder, der bald in ausgelassenem Übermut, bald mit ernsterer Begründung immer wiederkehrt. Diese Lehre in freiem lyrischen Ergusse zu verkünden ist selten versucht, und das gelingt Uz auch nicht recht. Bei seiner „Frühlingsode" (No. 2) macht ihm das Metrum zu viel Mühe; Thomson und Pope schweben als Muster vor, aber die mythologisch-allegorischen Bilder sind nicht innerlich geschaut und lassen kalt, das Ganze ist Produkt mühsamer Arbeit, nicht begeisterter Stimmung. Den von ihm hochgeschätzten Christian Günther, dessen Feuergeist ihm aber gänzlich fehlte, sich zum Vorbild zu nehmen, war Uz nicht frei genug von den konventionellen Anschauungen seiner Zeit. Er macht sich meistens die anakreontische Technik zu Nutze, in einer reizenden Situation seine Aufforderung zum Vergnügen hinzustellen: Wein und Phyllis stehen

*) An Gleim 20. November 1747.

vor ihm und er soll wählen, und da wählt er die Phyllis (No. 10)*); oder er irrt unentschlossen zwischen den Altären der Gottheiten des Reichtums, der Ehre u. s. w. und entscheidet sich schliefslich für Amor und Bacchus (No. 13); oder Amor bringt dem Dichter die Laute und verwundet ihn dann mit seinem Pfeile, so dafs er nun blofs von Liebe singen kann (No. 3)**); oder Amor ist verloren gegangen und der Dichter sucht ihn bei seinen Schönen (No. 29) u. dergl. m. Anmutiger aber ist Uz, wenn er selbst blofs der Schauende ist und nun in sich vollendete kleine Bildchen hinstellt, wenn er also z. B. (in No. 25) die Liebesgötter beobachtet und ihr graziöses, neckisches Spiel schildert, wenn er (in No. 28) die Versöhnung Daphnes mit ihrem geliebten Myrtill zeichnet, der ihr Grund zur Eifersucht gegeben hat, wie Horaz in seinem Donec gratus eram tibi***), u. a. m. Auch die heitere Satire gelingt ihm vortrefflich. Im „Magister Duns" (No. 12), der, eine Popische Schöpfung, in der deutschen Litteratur öfters†) ausgenützt wurde, verspottet Uz in ganz köstlicher Weise die falsch angewandte Gelehrsamkeit. Zwar war das Motiv der Verhöhnung der pedantisch philosophischen Begründung des Trinkens und Küssens schon bei Anakreon††), Gleim†††) und Hagedorn*†) angedeutet, aber nirgends so prächtig drastisch und witzig ausgebeutet worden wie hier. Dabei war die Spitze gegen die Gottschedianer empfindlich. „Was ich vom Magister Duns schreibe", heifst es in einem Briefe an Gleim vom 27. Juni 1745, „soll Ihnen zur Aufmunterung seyn, gleichfalls wider diese Herrn zu eifern, welche in den Leipziger Belustigungen und anderswo von der Sprache der Musen abweichen, und die Sprache Wolfs in ihre Verse einführen". Aber das Polemische ist nicht verletzend, die Demonstrierung ad oculos der sinnlichen anakreontischen Lehre erfreut und erregt die Heiterkeit,

*) Ähnlich ist Hagedorns „Doris und der Wein".

**) Wohl aus Anregung von Anakreons „Besuch des Eros", Mörike No. 41.

***) Horaz III, 9 wurde mehrfach mit noch engerem Anschlufs nachgeahmt z. B. von Hagedorn („Die Aussöhnung", „Zemes und Zulima"), Kleist (II, S. 84), Anna Luise Karsch, Joh. Fr. Löwen u. a. Vergl. Cholevius a. a. O., I, 495.

†) Z. B. von Lessing: „Wer ist der grofse Duns" (Lachmann-Muncker I, 42) Gleim „An den gelehrten Duns", Wieland „Ankündigung einer Dunciade für die Deutschen" u. s. w.

††) Götz-Uz S. 98.

†††) a. a. O., I, 85.

*†) „Lauf der Welt", „Das Dasein", „Die Verleumdung", „Elpin"; bei Lessing „Der philosophische Trinker" (L. M., I, 103).

die der Dichter in vollem Behagen hier ausgegossen hat. Ähnlich tut Uz lachend den Aberglauben an die Prophezeiungen aus dem Kaffeesatz ab, der auch in den komischen Epen jener Zeit mehrfach erwähnt und verspottet wird (No. 23). Keck preist er die „Weinlese" (No. 20), indem er kleine Bildchen, allerdings nie von dem Realismus ähnlicher Stellen bei Hagedorn*), an einander reiht, in demselben Sinne, wie Lessing seine Phyllis den Wein loben läfst**), und auch wenn er der ernsten Zeitläufte gedenkt***), so lenkt er sofort zum Preise des Genusses über, weit geschmackvoller als Gleim in seinen scherzhaften Gedichten vor Prag†). Diese stete Mahnung zur Freude erhebt sich zuweilen bis zum Schwunge der Ode, und hier sind manchmal mythologische Bilder mit Knappheit und Anschaulichkeit eingeflochten, z. B. wenn Bacchus seine Schöne spröde findet (No. 19):

„Da verschlofs er sich in einer Traube.
O wie lüstern nahm sie ihn vom Laube!
Sie entbrannt' in fremde Triebe;
Und noch itzo dient der Wein der Liebe."

Aber neben der Einwirkung Anakreons und Horazens zeigt sich auch vielfach der Einflufs der Franzosen; ihr Vorbild reizte Uz, sich auch in kühneren Situationen zu versuchen, als für den Anfänger rätlich war, und seine teilweise etwas plump ausgefallenen Versuche sollten ihm schlimme Früchte tragen, die Verdächtigungen seiner persönlichen Sittlichkeit, die ihn so sehr kränkten.

Der „Traum" (No. 7)††) ist noch das harmloseste dieser Gedichte und wurde als „das schalkhafteste Gemälde" viel bewundert

*) Nur in der „Palinodie" (No. 60) ist eine geringe Annäherung an Hagedorns gelegentlichen derben Realismus, der geradezu an die Bilder der Niederländer erinnert, bemerkbar.

**) Lachmann-Muncker, I, 104.

***) No. 22 frei nach Horaz, II, 11.

†) II, 73. Uz spielt rühmend auf diese Verse Gleims an in dem von Sauer zuerst gedruckten Gedicht No. 108.

††) Mörike (Anakreon S. 163) sucht ihn auf die Anregung von Anakreons „Traum" (No. 53, S. 129) zurückzuführen wegen der Schlufswendung des Erwachens im entscheidenden Augenblick. — Sauer will es chronologisch noch in die Universitätsjahre versetzen; wenn man aber Thomsons „Damon", der in Bodmers Übersetzung im Anhang von Pyras und Langes „Freundschaftlichen Liedern" 1745 gedruckt wurde, oder Gleims Verse in den „Scherzhaften Liedern" II, 4 f. (1745) als direkte Anregung auffafst, so würde sich eine Datierung in das Jahr 1745 ergeben. Gleims Verse könnten freilich auch Anspielung auf das schon vorliegende Gedicht sein.

und von Lessing in seiner Besprechung der „Lyrischen Gedichte“ als empfehlende Probe abgedruckt*). Aber „der Morgen“ (No. 8) und das „Morgenlied der Schäfer“ (No. 9) sind so lüstern, dafs eben Hagedorns Anmut nötig gewesen wäre, sie erfreulich zu gestalten, und die besafs Uz damals noch nicht. Später (um 1753) konnte er dergleichen mit besserem Erfolge wagen; da verstand er Sprache und Vers leichter zu handhaben und hatte sich namentlich an seinen französischen Mustern noch mehr geschult.

Wenn der junge Wieland mit besonderem Eifer gegen die Contes des La Fontaine loszieht, sind sie für Uz ein Gegenstand lebhafter Bewunderung. Das höchste Lob, das er den — auch von Lessing**) sehr geschätzten — „Schäfererzählungen“ Rosts, von denen „der blöde Schäfer“ vielleicht die Anregung zu Uzens „Gemälde“ (No. 36) gab, erteilen kann, fafst er in die Worte***): „Ich habe nie etwas angenehmeres und sinnreicheres unter die Hand bekommen. Meines Erachtens tun sie es den contes des Lafontaine vollkommen gleich“. Und noch 1753 (in No. 100) fühlt er sich angeregt:

„Als ein anderer Fontaine,
Der ehmals Hymens Heimlichkeiten
Und jeden losen Streich, den Amor ihm gespielt
In seine scherzgewohnten Saiten
So reizend sang, dafs wer nur menschlich fühlt,
Nach Hymens Freuden diebisch schielt“, —

ein schlüpfriges Geschichtchen zu erzählen, das er dem Drucke dann zwar vorenthielt, das aber handschriftlich erhalten blieb und der beste Beleg ist, dafs er sein französisches Muster nicht blofs bewunderte†), sondern auch mit viel Geschick nachzuahmen verstand. Aber auch die französische Malerei wirkte auf ihn ein, wie er denn einmal sogar direkt ein arkadisches Schäferbild Poussins als seine Vorlage bezeichnet (No. 104). Doch nicht blofs Idyllen, auch neckische, bisweilen lüsterne Situationen, bei denen luftige Amoretten ihre Rolle spielen, weifs Uz um jene Zeit mit einer Meisterschaft zu zeichnen, dafs sie so anschaulich und zierlich vor uns stehen wie von Watteau gemalt. In den hierher gehörigen Gedichten††) ist in Sprache und Vers eine Leichtig-

*) Lachmann-Muncker, IV, 32.
**) L.-M. I, 105.
***) An Gleim 19. März 1742.
†) S. auch No. 34.
††) No. 35, 36, 38, 53.

keit und Anmut erreicht, die der Wielands vollkommen ebenbürtig ist und sich dabei nicht so grofse Freiheit und Ungebundenheit erlaubt. Hier wie bei Hagedorn fand Wieland schon das satirische Hereinziehen philosophischer und anderer ernster Dinge in scherzende Lieder, das er dann bei seinen komischen Erzählungen so sehr liebte. Aber durch die knappe Zusammenfassung und die Neigung zu epigrammatischer Zuspitzung, die ja dem behaglichen Ausspinnen Wielands ganz entgegengesetzt ist, stellt sich Uz doch wieder näher zu Hagedorn, der ihm neben den Franzosen vornehmstes Muster war. Die Neigung zum sinnlichen Witz, zur hergebrachten Frivolität, die sich aus dem Streben der „grofsen Welt“ zu gefallen erklärt, ist, wie bei Hagedorn und dem viel plumperen Rost, auch bei Uz gelegentlich bemerkbar; namentlich haben die Gedichte Hagedorns „Doris“, „der ordentliche Hausstand“, „die Alte“ u. dergl., die längere Zeit durch häufige Nachahmung eine würdige Auffassung des Verhältnisses der Gatten in der Dichtung verhinderten*), auch bei Uz einmal eine freie Nachbildung erfahren: wenn er (No. 38) scherzend erzählt, wie Amor, begleitet von seinem Bruder, dem Gotte der Hahnreyschaft, sich ins Haus der jungen, feurigen Elmire schleicht, so ist das so locker wie irgend etwas von La Fontaine. Meist aber ist Uz harmloser, und wenn er schildert (No. 35), wie die Mädchen den Morpheus bei Venus verklagen, dafs er ihnen von Küssen und verliebter Lust in den Träumen vorgaukele, während sie doch bei Tage stets spröde und keusch seien, und sich sagen lassen müssen: jeder träume nur von dem, was ihm eigentlich in innerster Seele lieb sei, oder wenn (No. 53) die Nymphen Amorn gefangen nehmen, bei der Drohung aber, dafs sie nun ungeküfst durchs Leben gehen müfsten, ihn sogleich wieder frei lassen, so ist das von Uz so zierlich und schalkhaft vorgetragen, dafs man den grofsen Fortschritt, den Uz seit seiner ersten Nachahmung eines Franzosen gemacht, ebenso wie den Einflufs seiner Vorbilder auf ihn nur rühmen kann.

Einmal, 1747, hatte Uz auch den Versuch gemacht, ein Liedchen Clement Marots zu übersetzen; aber es war ihm nicht sehr gut gelungen. Auch in der Umarbeitung sind die „Eigenschaften einer Geliebten“ (No. 24)**) ziemlich schwach, wiewohl sie seiner Zeit viel

*) S. Witkowski a. a. O. S. 37 f.

**) Herder hat eine wenig witzige Parodie „der Geliebte“ (Suphan XXIX, 283) verfafst: auch seine „männliche Schöne“ (ebda. S. 284) lehnt sich deutlich an Uz an. Das Original, Chanson XXIV der Oeuvres (Paris 1556) I, 192 lautet:



gesungen wurden. Dieser Erfolg konnte ihn also nicht ermuntern, sich öfter in Übersetzungen zu versuchen, aber der Ton Marots und Chaulieus, ihre Grazie und Eleganz blieb ihm umsomehr Muster. Marot und Chaulieu waren die französischen Lyriker, denen er die meiste Liebe entgegentrug. Dafs Chaulieu den Namen eines echten anakreontischen Dichters „auf eine vorzügliche Art“ verdiene, führte auch Lessing*) 1751 mit liebevoller Charakteristik des Dichters in seiner Rezension der Saint-Marcschen Ausgabe seiner Werke aus. Und in demselben Sinne verehrte ihn Uz.

„Chaulieu, dem, bekränzt mit Rosen,
Alle Grazien liebkosen**)“,

so ruft er ihn wie einen Schutzheiligen an. Ihm ist neben La Fontaine in besonders hohem Grade von den französischen Anakreontikern grofser Einflufs auf Uz zuzugestehen.

Von den Franzosen und Hagedorn waren die frivolen Züge in Uzens Dichtung gekommen, die seinem eigenen Wesen eigentlich fremd waren. Wenn man es also moralischen Splitterrichtern nicht sehr verübeln kann, wenn sie an den genannten Gedichten Anstofs nahmen, so waren die Angriffe auf Uz zum mindesten übertrieben, besonders so weit sie auch seine Persönlichkeit verdächtigten. Am 22. Januar 1755 schreibt Uz an Grötzner***): „Ich werde als eine verliebte Seele vorgestellt, und man glaubt von mir, dafs ich sehr viele Mädgen haben und auf reizende Griffe mich gut verstehen müsse“. Uz ist empört über diese Beurteilung und darüber, „dafs ich vor einen zutäppischen Menschen gehalten werde, ich, der keuscheste aller Dichter, die jemals geschrieben haben!“ Aber an Gleim giebt er

---

Quand vous vouldrez faire une Amye,
Prenez la de belle grandeur:
En son Esprit non endormie,
En son Tetin bonne rondeur:
Doulceur
En coeur,
Langage
Bien sage,
Dansant, chantant par bons accords
Et ferme de coeur et de corps.

Si vous la prenez trop ieunette,
Vous en aurez peu dentretien:
Pour durer prenez la brunette,
En bon point, d'assuré maintien.
Tel bien
Vault bien,
Qu'on face
La chasse
Du plaisant gibbier amoureux:
Qui prend telle proye est heureux. —

Ein ähnliches Gedicht bei Lessing: „Der Tausch an Hr. W.“ (L.-M. I, 111 f.).

*) Lachmann-Muncker IV, 206 ff.

**) No. 110; s. auch No. 101.

***) Henneberger a. a. O., S. 52.

zu*), dafs einzelne Stellen „mit einigem Schein als gar zu schlüpfrig“ verdammt werden können. Diese bemüht er sich unablässig unschädlich zu machen, auch wenn er selbst fühlte, dafs er bei Änderungen aus moralischen Gründen seine Gedichte oft verschlechterte**). Hat er ja doch***) eine Reihe Gedichte wegen Zweideutigkeiten sofort von der ersten Ausgabe ausgeschlossen! „Lieber zwanzig schlechte Gedanken und matte Ausdrücke, als den geringsten Schein der Zweydeutigkeit oder etwas, so wider die guten Sitten und den Wohlstand läuft!“ †) Nach diesem Prinzipe revidierte er seine Gedichte, unterstützt von Gleim und gelegentlich zum Ärger Cronegks, immer aufs neue. Er war also wahrhaftig kein gefährlicher Sittenverderber, und auch die paar freieren Stellen in seinen Liedern sind im Vergleiche mit andern Produkten der Zeit nicht so schlimm, wie man nach des jungen Wieland scharfen Angriffen glauben könnte. Überdies predigte Uz schon in seiner ersten Gedichtsammlung durchaus nicht blofs die übermütigen anakreontischen Lehren, die Wieland im „Anti-Ovid“ ††) so scharf geifselte, sondern daneben auch die weise Lebensfreude, die jener in demselben Gedichte (II, 243—247) pries:

„O wie entzückend ist
Die Wollust, die kein Sklav der Sinne kennt,
Wenn uns harmonischer, erhabner Triebe voll,
In jedem Blick der Seelen Gleichlaut rühret!
Indem der Tugend Weg uns holde Weisheit führet!“

So singt auch Uz eine schwungvolle Ode auf „die Wollust“ (No. 31) —

„nicht die der Pöbel kennet,
Die stets voll Weins, rast, wann sie sich erfreut:
Nein! die vereint Natur und Weisheit preisen,
Der Weisheit Kind und Königin der Weisen†††).“

---

*) 12. März 1756.

**) So schreibt er z. B. am 12. März 1756 an Gleim: „Ich bin schon entschlossen, die anstöfsige Stelle im Traum (No. 7) zu verändern und vermutlich zu verderben“. (Sauer, S. XVII.)

***) S. Sauer S. VII f.

†) An Gleim 20. Nov. 1747.

††) 1752, in der Ausg. von 1798: I. Ges., V. 87—105.

†††) In demselben Sinne sagt der ernste Haller in dem Gedichte über „die Falschheit der menschlichen Tugenden“: Des Weisen „Wollust ist so keusch als eure Tugend“. Ebenso verwahrt sich Hagedorn („die heutigen Encratiten“) gegen die Verwechslung der „Wollust edler Seelen“ mit der Wollust des Pöbels.

Mehrere Gedichte*) deuten schon damals auf eine spätere Stufe von Uzens Entwicklung vor, wo philosophische Lyrik und die Einflüsse von Horaz das spielende Getändel der Jugend und der anakreontischen Freunde verdrängten. Und wenn er seinen Hymnus an die Wollust mit den Worten schliefst:

„Das wahre Glück ist nicht, was Thoren meinen:
Seyd in der That, was tausend andre scheinen!" —

so entspricht das seiner wahren Natur mehr als die Frivolität, die aus seinen Vorbildern auf einzelne seiner Gedichte übergegangen war.

Man kann übrigens auch in manchen seiner anakreontischen Tändeleien eine gröfsere Tiefe und Innerlichkeit bemerken, als sie bei anderen Anakreontikern zu finden ist, die einen wirklich persönlichen Anteil des Dichters erkennen läfst**). Besonders seine Liebe zur Schwester seines Freundes Grötzner ist in seiner Poesie nicht ohne Spuren geblieben. Aber er hatte noch nicht den Mut Klopstocks, seine ganz persönlichen Stimmungen und Erlebnisse dem Publikum unverhüllt vorzulegen, und so hielt er diese Gedichte entweder vom Drucke zurück, oder schnürte sich auch hier ein in die hergebrachten Formen der allgemeinen beliebten Muster, an die man sich so sehr gewöhnt hatte, dafs man ihre zierliche Künstelei für die Sprache der einfältigen Natur zu halten geneigt war.

Die Bilder, die Sprache, der Vers, das alles ist daher bei dem Anakreontiker Uz durchaus bestimmt durch die gewählten Vorbilder, Anakreon, Horaz und die Franzosen. Der Vorstellungskreis des ersteren dominiert besonders stark, doch treten noch die Einflüsse der modischen süfslichen Schäferpoesie hinzu, wo die Mädchen selten anders als Nymphen, die Wangen nie anders als rosenvoll genannt werden und es keine andere Pflanze als Lorbeer, Myrthe, Rosen und höchstens noch Majoran zu geben scheint. Dafs einige Lorbeerwälder aus Uzens Gedichten auszuhauen seien, hat schon Kleist***) treffend hervorgehoben, und Sauer giebt dazu eine Statistik über den Gebrauch von Myrthe und Lorbeer bei Uz, die recht anschaulich macht, wie wenig innerlich geschaut, sondern rein konventionell vieles in dieser

*) No. 11, 18, 19, 26, 30.

**) z. B. No. 4, 5, 59, 77, 109, 110, 111.

***) An Gleim 2. April 1755 (Werke II, 285): Uzens Oden „haben, ein paar ausgenommen, keine Fehler, als dafs zu viel Lorbeerwälder darin grünen. Hauen Sie doch einige aus! den Majoran rupfen Sie auch ab! Er ist besser in eine Wurst als in ein schönes Gedicht." S. dazu a. a. O. auch Ewald an Nicolai. (14. Febr. 1755).

Poesie ist. Der Bilderschatz ist durch die ständige Wiederholung bei so vielen Dichtern der Zeit abgebraucht, und leicht könnte der ewig dasselbe Thema in derselben Manier variierende Preis der „schlauen Lust" der Brünetten — die Vorliebe für diese stammt von den Franzosen — ermüden, zumal auch das Naturgefühl sich in die üblichen Verkleidungen, Personifikationen und mythologischen Bildchen steckt und selten so einfache Stimmungsbilder wie „die Nacht" (No. 47) oder „die Rose" (No. 42) gelungen sind. Aber Uz verstand mit den gegebenen Mitteln trefflich umzugehen. Er hat vor allem von Hagedorn eine Leichtigkeit in der Behandlung des Verses gelernt, die wenige neben ihn besafsen, und die ihn zu einem der sangbarsten Lyriker seiner Zeit macht*). Trotzdem ist in einigen heiteren Liedern der ersten Sammlung noch nicht die Ungezwungenheit und Natürlichkeit seiner späteren Gedichte der Art erreicht. Die Verwandtschaft mit den gewöhnlichen anakreontischen Gedichten der Zeit tritt hier gelegentlich (z. B. bei No. 3, 6, 14, 29) auch formal deutlich hervor, wenn anstatt der liedmäfsigen Strophenbildung Hagedorns und der Franzosen nur kurze Reimpaare vorliegen, wie sie manchmal auch Gleim hat**), die eigentlich jedes inneren Zwanges zur Stropheneinteilung entbehren, und sich nur durch den Reim und den manchmal herrschenden männlichen Versschlufs von den einfachen fortlaufenden Verszeilen der anderen Anakreontiker unterscheiden.

Zu den anakreontischen Dichtungen Uzens sind teilweise auch seine „Briefe" zu rechnen, in denen sich der liebenswürdige Charakter des Dichters frei und unbefangen ausspricht. Die Form von „Briefen" lag ihm bei seiner Vertrautheit mit Horaz, Boileau und Pope ziemlich nahe, besonders da sie in Frankreich in den Dienst der Anakreontik gestellt und auch in Deutschland schon mehrfach versucht worden war. In seinem grofsen Lehrgedicht, dem „Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu sein", bediente sich Uz ihrer mit regelmäfsigen Alexandrinern; seine Freundschaftsbriefe aber sind teils in vers irreguliers, teils in einem Wechsel von Prosa und Versen geschrieben, wozu wieder die französischen Anakreontiker, zuerst Chapelle und dann u. a. der von Uz so sehr geschätzte Chaulieu, die ursprünglichen Muster

*) Es wurden No. 24, 64, ferner geistliche Lieder von Uz komponiert, No. 93 von Schubert; Wieland führt in seinem „Versuch über das deutsche Singspiel" Uz unter den Dichtern an, die in ihren besten Gedichten eine Probe gaben, dafs die deutsche Sprache „in einem sehr hohen Grade musicalisch" sei.

**) z. B. „Versuch in scherzhaften Liedern" I, 62.

gegeben hatten. In Deutschland, wo diese Form in Wielands „Grazien“ die gröfste ihr mögliche Anmut erreichen sollte, hatten sie die Bremer Beiträger, J. E. Schlegel, Giseke, Ebert, ferner Gleim u. a. m. ergriffen, und Uz stellt sich mit seinen poetisch-prosaischen Briefen dem besten, was diesen gelang, an die Seite. Frei von der Süfslichkeit, die später Gleim und Jacobi in ihren zur Veröffentlichung bestimmten Briefen einführten, giebt Uz darin teils philosophische Reflexionen (No. 105), einfacher und natürlicher als Hagedorn vor ihm getan hatte, teils seine ästhetischen Grundsätze verbunden mit ganz persönlicher Polemik*), was Spreng und Drollinger schon früher versucht hatten, teils behagliche Plaudereien, in denen er sich zwanglos gehen läfst und mit guter Laune seine und seiner Freunde Erlebnisse behandelt**). Durch humoristischen Spott und anakreontische Weisheitslehren sucht er seinen Freund Gleim über die Auflösung seiner Verlobung***) und ähnlich auch Ebert bei der Untreue seines Mädchens zu trösten. Geht es ihm ja doch selber nicht besser! Ein Gnom, zu dem er sich verirrt, prophezeit ihm direkt: „Du wirst so wenig jemals ein glücklicher Liebhaber, als ein grofser Mann werden. Wer nur ehrlich, niemals unverschämt ist, und mit guter Art weder zu betrügen, noch der Welt Wind zu verkaufen weis, erscheint sehr selten in einer glänzenden Gestalt.“ So ironisiert Uz sich selbst, manchmal (in No. 111 z. B.) mit einem gewissen nervösen Humor den Ernst und die Tiefe seiner Gefühle verdeckend, meistens aber in behaglichem Plauderton. Oft flicht er anakreontische Scherze, kleine Anekdoten oder satirische Abschweifungen ein, und hierin kommt das horazische Vorbild zur Geltung.

## II.

Horaz war mehr oder weniger bei allen Anakreontikern neben den griechischen Liedchen das Hauptmuster. Von vielen wurden einseitig seine heiteren Oden, die zum Lebensgenusse und zur Fröhlichkeit ermahnen, als Kern seiner Poesie aufgefafst, und aus seinen Lehren

*) No. 102, 104, 106.

**) No. 99, 100, 101, 103, 111.

***) Der ironische Ton in diesem Briefe (No. 100) zeigt genugsam, wie wenig ernst die Polemik gegen die Ehe gemeint ist; die Auffassung derselben, die Cholevius a. a. O. I, 483 f. vertritt, erscheint verfehlt, besonders wenn man Uzens Verhältnis zu Fräulein Grötzner berücksichtigt. Auch beweisen mehrere Briefstellen und der ganze poetische Brief No. 101, dafs er durchaus kein Feind der Ehe war.

zusammen mit den Anakreontika bildete man sich den Begriff der sogenannten sokratischen Weisheit, die in dem späteren Wieland — neben Hagedorn — ihren bedeutendsten Vertreter fand. Es war da natürlich, dafs man auch von seinen Episteln lernte, und namentlich seine Gepflogenheit zu exemplifizieren fand vielfach Nachahmung, auch bei Uz. Vor allem in seinen Briefen folgte ihm Uz hierin nach, und seine grofse Polemik gegen die Schweizer und den jungen Wieland gab ihm Gelegenheit, seinem verehrten Meister auch auf ähnlichem Stoffgebiete nachzueifern. Im wesentlichen freilich waren es hier andere Autoritäten, an die er sich dabei anlehnte, nämlich die Franzosen. Es ist auffällig, dafs Uz selbst in seinem Briefe an Herrn Hofrat Christ (No. 102), wo er seine theoretischen Anschauungen über Poetik am klarsten ausspricht, nicht Horazens ars poetica, sondern Boileau u. a. als Unterstützung heranzieht und in einzelnem sogar in Widerspruch gegen Horaz gerät*). Im wesentlichen freilich steht er ganz auf demselben Boden wie der Römer; das zeigt sich besonders in seinen ernsten Oden, auf die er sich auch in seinem Streit mit den Schweizern mit Nachdruck berief. Der Verlauf dieser litterarischen Fehde ist von August Sauer**) so erschöpfend dargestellt, dafs wir hier mit dem Hinweis auf die einzelnen Belege dort rasch darüber hinweggehen können. Dagegen verdienen Uzens Oden eine nähere Betrachtung, indem er hier über die seichte, anakreontische Auffassung Horazens bei so vielen Zeitgenossen hinausging, ihn tiefer begriff und über ihn hinaus zu einer selbständigen philosophischen Lyrik gelangte. So hatte er denn auch vor allem seinen Oden die Bewunderung seiner Verehrer zuzuschreiben. Lessing zeigte am 21. Januar 1755 in der Berlinischen privilegierten Zeitung***) die zweite Ausgabe seiner Gedichte in diesem Sinne an; Herder feiert ihn mehrfach†) wegen seiner Oden; Sulzer nennt ihn in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“††) unter den besten deutschen Odensängern, und sein Bio-

*) Vergl. Uz S. 372, V. 5 ff. mit der epistola ad Pisones V. 47 ff. Bintz' fragmentarische Materialiensammlung über den „Einflufs der ars poetica des Horaz auf die deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts“ Hamburg 1892. Programm des Wilhelm-Gymnasiums, enthält nichts hierüber aufklärendes.

**) a. a. O. S. XX—LXII.

***) Lachmann-Muncker VII, 5 f.

†) z. B. in Suphans Ausgabe XVII, 122, 161, XVIII, 403, XXIV, 214 (3. Brief über Horaz); Humanitätsbriefe 102. Br. u. öfter.

††) Leipzig 1774, II. Bd., S. 830—839.

graph im „Fränkischen Archiv“ (1790) sagt, fast wörtlich mit Christian Heinrich Schmid übereinstimmend: „Noch nie war der deutschen Ode der kühne Flug gelungen, er allein war es, der sie auf den Fittigen der Begeisterung hoch über ihre früheren Schwestern emporzutragen wufste. . . . Hoheit und Neuheit der Gedanken, Adel der Gesinnung, Reichtum und Kühnheit der Bilder, gefällige Anordnung, Drang der Sprache, strömende Harmonie hat er in die deutsche Ode gebracht, und mit vollem Rechte gebührt ihm daher die Benennung des deutschen Horaz.“

Die Theorien über die Ode, die von Gottsched, Breitinger, von Ramler in seinem Batteux und später noch von Sulzer in seinem ästhetischen Lexicon aufgestellt wurden, und die im wesentlichen darauf hinausliefen, dafs die Ode sich eines kühneren Fluges, einer bilderreicheren Sprache, einer freieren Komposition bediene und begeistertere Stimmungen zum Ausdruck bringe als das Lied, sind so vag und gehaltlos, dafs Uz sie mit Recht ganz bei Seite liefs und sich an die antiken Vorbilder selbst hielt. Seinem selbständigen, unablässigen Studium der Griechen und Römer*) hat er einen guten Teil seiner gesamten Persönlichkeit zu danken. Er hat sich dadurch ein von den allgemeinen, ungenügend fundierten Anschauungen unabhängiges Urteil über die für ihn wichtigsten Dichter der Alten, Anakreon, Pindar, Horaz, Ovid, Vergil, gebildet, das sich bei ständig wiederholter Lektüre immer mehr festigte. So beurteilt er z. B. Pindar ganz ähnlich wie später Herder**) abweichend von den modischen Dithyrambendichtern***). „Es scheint, dafs man sich einbilde, Pindar schwebe immer in den Wolken, sehe immer Gesichte und habe lauter Entzückungen: alles sey prächtig, dithyrambisch, kühn. Ich aber finde in Pindars schönsten Oden diese Dinge nur selten und mit Mafs angebracht: er schreibt allzeit edel, aber nicht allzeit tragisch, zuweilen auf ganzen Seiten sehr simple; allzeit feurig, aber nur zuweilen und bey grofsen Gelegenheiten von starken Affekten entzückt. Kann ich der Erwartung vieler deutschen Liebhaber ein Genügen thun, wenn ich nicht solche rasende und schwülstige Oden liefere, als zuweilen gedruckt werden? Ich kann und mag in diesem Geschmack nicht schreiben; ich gebe auch die beygeschlossene

*) Nach Schlichtegroll las er noch 1787 den Theokrit, 1788 Pindar.

**) In seinen „Humanitätsbriefen“, 98. Br.; Suphan XVIII, 102 ff.

***) An Gleim 26. Juni 1751.

Ode („Die wahre Gröfse“ No. 45) nicht für pindarisch, sondern nur für Uzisch aus.“

Uzens „Liebling“ ist Horaz, und dieser Vorliebe giebt er in seinen Briefen und Gedichten oft Ausdruck, einmal sehr charakteristisch ihn mit Ovid in Parallele setzend*): „Ich kann nicht leiden, dafs Herr Altenfelder denselben (Horaz) unter Oviden setzen will. Ovid schreibt flüssiger als Horaz; aber auch prosaisch. Ofsenfelder schreibt leider! auch flüssender als Haller; und ist doch ein Insekt gegen ihn. Die Elegie erfordert auch eine leichte und natürliche Schreibart: Denn sie ist die Sprache des Herzens; und Ovid hat diese Sprache vollkommen inne gehabt, sowie Horaz die Sprache der Ode“. So nimmt Uz denn auch seinen Horaz zum Vorbild, das er selbständig, „Uzisch“ nachzubilden bemüht ist. Der Weise im Sinne Horazens ist oft der Gegenstand seiner Oden, die teils heitere Lebensfreude lehren, teils philosophische oder auch patriotische Stoffe behandeln. Sie sind aber „nicht alle von einerley Fluge. Und auch dieses hat er mit dem Horaz gemein, welcher sich oft in die niedere Sphäre des Scherzes und angenehmer Empfindungen herab läfst, und auch da die geringsten Gegenstände zu veredeln weifs. Nur an schmutzigen Bildern hat unser deutscher Horaz eine gleiche Kunst zu zeigen verweigert. Die Anständigkeit ist das strenge Gesetz, welches seine Muse auch in den Entzückungen des Weines und der Liebe nie verletzet**)“. Bei mehreren seiner Oden decken sich die Grundideen mit solchen bei Horaz, und erst allmählich erhält seine Odendichtung ein individuelleres Gepräge, indem er über Horaz hinausschritt und die seine Zeit bewegenden philosophischen und vaterländischen Fragen zu behandeln wagte. Seiner Technik jedoch blieben immer Spuren des horazischen Vorbildes anhaften, wenn er sich auch durch sein Festhalten am Reim gröfsere Beweglichkeit sicherte als die meisten seiner Vorgänger und Zeitgenossen.

Zur Odentechnik der Zeit gehörte es, bisweilen hier einen Gedanken und da eine Wendung nicht blofs zu selbständiger Verwertung von Horaz abzuborgen, sondern oft einfach abzustehlen***). Haller, der nach seiner Hinwendung zur orthodoxen Frömmigkeit „die verbuhlten Verse des Horaz nicht zur echten Ode“ rechnen wollte, hatte selbst damit den Anfang gemacht zu der Zeit, als er ihn noch als

*) An Grötzner 3. August 1754.

**) Lessing a. a. O.

***) Vergl. Cholevius a. a. O. I, 493 ff.

„ein grofses Muster des guten Geschmacks“ pries und seine „lächelnde Ironie in der unschuldigen Schalkhaftigkeit der Satire und in der Kenntnis des gesellschaftlichen Menschen“ rühmte. In seiner Ode „die Tugend“ (V. 51 f.) ahmte er die berühmten Verse des Horaz (od. III, 3) nach:

„Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae:“
„Fällt der Himmel, er kann weise decken,
Aber nicht schrecken*).“

Solche Entlehnungen ziehen sich in mehr oder minder geschickter Form durch die ganze Odenpoesie der Zeit hin, und Uz folgt in diesem Punkte ganz einer Zeitströmung, wie ein paar Beispiele beweisen mögen. Hagedorn schliefst sein Gedicht „Der Weise“:

„Und bebet gleich der Welten Bau und Veste,
So zaget er bei ihrem Einfall nicht.
Er stirbt getrost: er segnet seine Zeiten,
Und heiliget sein Theil den Ewigkeiten.“

Auch in Gellerts „Geistliche Oden und Lieder“ schleicht sich dieselbe Stelle des heidnischen Dichters ein (S. 114):

„Lafs Erd' und Welt, so kann der Fromme sprechen,
Lafs unter mir den Bau der Erde brechen!
Gott ist es, dessen Hand mich hält.“

Uz drängte sich die Erinnerung an diese Verse auf, als er zu der durch das Erdbeben von Lissabon angeregten Litteratur in seinem Gedichte „Das Erdbeben“ (Nr. 66) seinen bescheidenen, doch für ihn sehr charakteristischen Beitrag gab:

---

*) Übrigens hatte schon Opitz in seinem „Trostgedichte in Widerwärtigkeiten des Krieges“ III, 195 zum ersten Male diese Verse verwendet:

„Tut einer, was er soll und ist ihm wohl bewufst,
Er bleibt bei aller Not und Trübsal bei der Lust,
Wird nimmermehr gestürzt, ist alle Zeit derselbe,
Und fiele schon herab das himmlische Gewölbe,
Dafs alle Winkel hier ganz würden umgestört,
So stünde doch sein Sinn getrost und unversehrt.“

Die übrigen derartigen Nachahmungen und Entlehnungen aus Horaz in der deutschen Litteratur bis auf Hagedorn, die A. Lehnerdt („Die deutsche Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Horaz.“ Königsberg 1882. Progr. S. 2—14) anführt, können hier als belanglos übergangen werden.

„Es müss' auf meiner Stirn, wann schon die Erde bebt,
Der göttliche Gedanke schimmern,
Dafs Tugend glücklich ist und meine Seele lebt,
Auch unter ganzer Welten Trümmern."

In viel ausgedehnterem Mafse als Haller entlehnten Pyra und Lange einzelne Stellen aus Horaz; Anspielungen und Entlehnungen wimmeln hier. Besonders lehrreich ist nach dieser Richtung Pyras Lied*) „Thirsis hört den Damon an Horatzens Seite singen"; hier wird Horaz noch nicht, wie später, seines Heidentums wegen verdammt, sondern neben dem formalen Verdienst wird auch der Gehalt anerkannt, er wird geradezu als Lehrmeister der Ode verherrlicht (V. 67 ff.):

„Du setzest Dich, du krönst die edle Stirn
Selbst mit den Zweigen grofser Helden.
Dn nimmst dein Spiel, du stimmst; dein Antlitz wird voll Ruh,
Dein Geist voll göttlicher Gedanken,
Die Leyer tönt, des Vorspiels Kraft vertreibt
Den Schauer knechtisch banger Schrecken.

Ein grofser Mann, der voll Gerechtigkeit
Nie von dem weisen Vorsatz wancket,
Wird durch des Pöbels Wut, der tobend Laster heischt,
Und durch der rasenden Tyrannen
Ergrimmten Blick und Antlitz nimmermehr
In seinem festen Sinn erschüttert.

Er scheuet nicht den Zorn des Africus,
Des stürmschen Herrn der wilden Wellen,
Und selbst den grofsen Arm des donnernd starcken Zevs.
Ja stürtzte gleich die Welt zusammen,
So würd' ihn zwar der grausen Trümmer Last,
Doch unerschrocken, niederschlagen."

Um den begeisterten „Taumel" in der Ode zu erreichen und gleich zu Beginn des Gedichtes mafsgebend hervortreten zu lassen, erschien der Zeit besonders der pathetische Ausruf, die rhetorische Frage wirkungsvoll, wie gelegentlich auch Horaz beginnt, z. B. od. III, 25:

---

*) No. 3 des Sauerschen Neudrucks.

„Quo me, Bacche, rapis tui
Plenum? Quae nemora aut quos agor in specus,
Velox mente nova?“ etc.

Namentlich Pyra und nach seinem Vorgange Lange liebten dies um so mehr, als ihnen in Wirklichkeit innere Begeisterung, wahrer Schwung gar sehr fehlte. So beginnt z. B. Pyra*):

„Wohin, wohin, ihr süſsen Rasereyen,
Des feurigen Vergnügens starcke Lust?
Wohin, wohin, entreiſst ihr meinen Geist?“**)

Dieselbe Wendung eignet sich auch Uz für seinen technischen Apparat an und hebt z. B. in der Ode „Die lyrische Muse“ (No. 17) an:

„Wohin, wohin reiſst mich die strenge Wut?
Seht, auf der Ode kühnen Flügeln
Entweich ich, voller Glut,
Der blödern Musen Blick und diesen stillen Hügeln.“***)

Solche Satzwendungen und einkleidende Ideen wurden sorgfältig aufgespürt und immer wieder nachgebildet. Horaz beginnt die 19. Ode des II. Buches:

„Bacchum in remotis carmina rupibus
Vidi docentem, credite posteri,
Nymphasque discentes et aures
Capripedum Satyrorum acutas.“

Dies Bild, diese Satzform mit der Anrede in Parenthese, wurde mehrfach aufgegriffen und auch bei ganz anderen Absichten für den weiteren Gedankengang des Gedichtes genau nachgeahmt. Uz schlieſst sich in seiner 1747 entstandenen Ode „Silenus“ (No. 32) enge daran an:

„Ich sah, ihr Enkel, glaubt! mit heiligem Erstaunen;
Ich sah den Gott Silen! Er zechte mit den Faunen,
Und lehrte die bezechte Schaar.“

Selbst beim Preise Friedrichs des Groſsen stellt sich dieselbe Wendung ein, z. B. bei Kleist „Amor im Triumphwagen“†):

---

*) In den „Freundschaftlichen Liedern“ No. 15.

**) S. auch No. 2, V. 32 ff.; 2, 44 ff.; 3, V. 21; 3, V. 49; 3, V. 85; 29, V. 79 ff. u. a.; s. auch Waniek, Jakob Immanuel Pyra, Leipzig 1882. S. 139 ff.

***) S. auch No. 31, 34, 54 u. a.

†) Werke herausgeg. von Sauer, I, 89.

„Ich sah — Ihr Enkel, glaubt dem heiligen Gesicht! —
Ich sah den Liebesgott im Siegeswagen fahren,
Und Helden zogen ihn“ u. s. w.

oder bei Ramler „An die Stadt Berlin 1759“:

„Ich sahe sie! (Mir zittern die Gebeine!)
Ich sah, bekümmertes Berlin,
Die Göttin Deines Stroms“ u. s. f.

Und Lange, sich frömmeren Gedanken zuwendend, polemisiert gegen diese Stelle von Horaz*):

„Wir sehn den Bacchus nicht auf fernen Klippen
Die Nymphen lehren; Nicht die spitzen Ohren
Des ziegenfüfsigen Satyrs; Wir kennen
Nicht den bessern Wein“ u. s. w.**)

Aber nicht blofs einzelne Stellen, die ganze rhetorisch-pathetische Technik des Horaz mit ihren mythologischen und allegorischen Bildern war Muster für die Odendichter jener Zeit. Pyra und vor allem Lange sind trotz ihrer Frömmigkeit in ihren reimlosen Versen ganz abhängig von ihm. Aber horazischer Geist atmet in den „Horatzischen Oden“ Langes nicht; hier werden „Gott, die Muse, Tugend und die Freunde“ mit grofser Frömmigkeit und Friedrich der Grofse mit unbedingter, aber darum noch nicht poetischer Begeisterung gepriesen; die Nachahmung ist ganz äufserlich, im wesentlichen sind es metrische Versuche ohne wahrhaft dichterischen Gehalt. Geschickter, wenn auch ohne tiefere Bedeutung sind die Versuche Zachariäs, der ja jede litterarische Mode mitmachte, z. B. „An das Schiff, das Klopstocken nach Dänemark führte“ nach Horaz I, 3, oder die Verse

„Freund, Freund, die Jahre fliehn hin wie ein stäubender Bach,
Der von dem steilen Felsen fliegt“ — nach Horaz II, 14.

Auch Lessings wenige Oden, die ja grofsenteils äufseren Anlässen entsprangen, erheben sich nicht über diese Vorgänger; trotz des Reimes sind sie doch ganz abhängig von der horazischen Technik

*) „Freundschaftliche Lieder“, No. 12, V. 25 ff.

**) Vielleicht gehören selbst „Die beiden Musen“ von Klopstock noch hierher (Ausg. von Muncker-Pawel, I, 108):

„Ich sah, o sagt mir, sah ich, was jetzt geschieht?“ u. s. w.

Eine Parodie von Ratschky führt Lehnerdt a. a. O. S. 37 an:

„Ich sah, ihr Enkel, ohne Scherz
Heut Nacht im Traum den Eifrer Merz
Den Predigtstuhl besteigen“ u. s. w.

der Zeit und zeigen dazwischen auch Einflüsse Klopstocks. Die Oden in Prosa sind noch die besten; doch verhielt sich Uz Gedichten in Prosa gegenüber ablehnend, wie seine Äufserungen über Gerstenbergs derartige Versuche beweisen*).

Die äufsere Nachahmung Horazens, die sich an Pyra und Lange anschliefst, erstieg in Ramlers Gedichten die höchste Stufe. Ramler dichtete gleichzeitig mit Uz und bildet zu ihm gewissermafsen den Gegenpol. Während Uz den Gehalt des Horaz und das Pathos seiner Sprache in seiner Dichtung verwertete, schlofs Ramler sich enge, ja engherzig an die Technik des Römers an. Reimlose Verse, womöglich in streng antikem Versmafs — eine seiner ersten Oden „Sehnsucht im Winter“ ist auch in Uzens Frühlingsmetrum geschrieben — bildet er mit besonderer Vorliebe. Einige Gesichtspunkte, die er von Horaz abstrahiert hat, sind ihm stets gegenwärtig**): kurz soll die Ode sein, denn die Begeisterung ist nicht langatmig; eine einheitliche Grundstimmung soll herrschen, die im Verlaufe variiert wird; die Mittelglieder zwischen den einzelnen Gedanken dürfen und sollen ausfallen, weil die begeisterte Stimmung das Unwichtige ignoriert und die „Gedankensprünge“ liebt; namentlich eine überraschende Schlufswendung gehört zum Odenapparat, der Bilderschmuck soll reichlich sein; zu ihm gehören auch die „Ausschweifungen“, die entweder allgemeine Wahrheiten, oder historische oder allegorische Beispiele, unter Umständen mit beträchtlicher Breite, ausführen. Nach diesem Rezepte führte Ramler mit reiflicher Überlegung und unermüdlicher Feile seine Oden aus, womöglich im einzelnen Falle auch eine einzelne Ode von Horaz zu Grunde legend, wie z. B. „An ein Geschütz“ nach od. II, 13 oder „An die Göttin der Eintracht“ nach od. I, 35 gedichtet ist***). Obwohl nun Friedrich der Grofse und seine Kriege den Mittelpunkt seiner Poesie bilden, kleidet er doch seine modernen Stoffe in eine solche Fülle von allegorischen und mythologischen Bildern, dafs er eine Unmasse von Anmerkungen braucht, um sie einigermafsen verständlich zu machen; es ist ganz gut zu verstehen, wenn Johannes v. Müller im Hinblick auf die verstandesmäfsige und langwierige Arbeit an diesen Oden an Gleim schreibt†): „Wie kann

*) Henneberger a. a. O. S. 95.

**) S. Dr. Albert Pick, Ramlers Odentheorie im Jahresbericht der höheren Handelsfachschule zu Erfurt 1886/87.

***) Vergl. Cholevius a. a. O. I, 496.

†) 25. Juni 1781; Körte, Briefe zwischen Gleim, Heinse und Joh. v. Müller, II. Bd., S. 218.

man Ramler Horaz nennen! Horaz ist freie Natur, er kalter Schweifs!" Aber so wenig wahrhaft lyrischer Gehalt in Ramlers Oden ist, in der Odentechnik sind sie Muster ihrer Zeit, die sicher auch für Uz manchmal vorbildlich waren, wenn er sie auch in seiner Art wohltätig ergänzte. Jedenfalls war ihm die strenge, dem Horaz nachgebildete Regelmäfsigkeit hier sympathischer als die kühne Freiheit Klopstocks und seiner Nachahmer, zu deren Odenpoesie er kein inneres Verhältnis erlangen konnte, wenn ja auch hier in vielem direkte Einflüsse Horazens nicht zu verkennen sind*).

Entschieden bedeutsamer für Uz war Hagedorn, wiewohl diesem mehr der Ton des Liedes als der der Ode angemessen ist. Eigentlich nur in seinem grofsem Hymnus an den Wein kommt die pathetisch-rhetorische Bildertechnik Horazens zur Anwendung, und auch hier dringen daneben derbere, volkstümliche Züge ein, die gar nicht zu den antiken Elementen passen. Was Hagedorn aber trotzdem zu dem glücklichsten Nachahmer des Horaz macht, das ist die innere geistige Verwandtschaft, die ihn des Horaz Lebensweisheit ganz zur seinigen machen liefs, und daraus hervorgehend die gröfsere Freiheit im einzelnen, die ihm ermöglichte, den Reim beizuhalten und doch echt horazisch zu dichten. Hagedorn stellt den Römer, ganz im Gegensatz zu den frommen Pyra und Lange, geradezu als Lebensvorbild hin, übersetzt einzelne Oden und eine Satire mit ziemlich grofser Beweglichkeit und Leichtigkeit in gereimte Verse, entnimmt schon in seiner ersten Gedichtsammlung, dem „Versuch einiger Gedichte" (1729), manches Motto und manche Wendung aus ihm und giebt in seinem Gedicht „Horaz" eine Verherrlichung seines Vorbildes, die die Quintessenz der horazischen Philosophie und poetischen Technik in einer äufserst geschickten Kompilation besonders markanter Stellen aus dessen Gedichten aufstellt. Aber wenn Hagedorn so auch vielfach mit Horaz, seinem „Freund, Lehrer und Begleiter" ganz verwachsen zu sein scheint, so ist das doch mehr in Liedern und Episteln der Fall; in der Ode ist ihm Uz überlegen.

In den frühesten Oden von Uz ist natürlich der Anschlufs an Horaz am engsten und wenigsten selbständig; einmal hat er sich hier aber auch an Vergil angelehnt, in einer seiner bestgelungenen und schwungvollsten Oden, dem „Silenus" (No. 32). Vergil erzählt in der

*) Über die Einflüsse Horazens auf Klopstock vergl. aufser Munckers Klopstockbiographie Cholevius a. a. O. I, 493 ff., 499 ff. und 523 ff. und Lehnerdt a. a. O. 25 ff.

VI. Ecloge, wie zwei Hirtenknaben den betrunkenen Silenus finden, mit Kränzen fesseln und ihn erst wieder lösen, nachdem er ihren Willen getan und ihnen Lieder gesungen hat, denen sie und die Najade Ägle aufmerksam lauschen. Diese idyllische Einleitung wandelt Uz geschickt zur Ode, indem er dafür des Horaz „Bacchum in remotis carmina rupibus vidi docentem" etc. einsetzt und die Nachahmung Vergils erst bei dem Inhalt der Gesänge anfangen läfst, ohne jedoch zu vergessen, uns den Silenus durch den Vergilischen Zug: „inflatum hesterno venas, ut semper, iaccho" — anschaulich zu machen. Auch den Gesang des Silenus kann er in der Ode nicht so ausführlich geben wie Vergil, doch wie dieser beginnt er bei der Weltschöpfung:

„Du sangst, wie ungestüm das finstre Chaos brüllte,
Bis Erd und blaue Flut und Luft und Feuer schied,
Und sich die alte Zwietracht stillte.
Drauf sey die Harmonie, des Himmels Kind, geboren:
Der neuen Sonne ward ihr steter Ort erkohren,
Der Mond nahm seine Herrschaft ein" u. s. w.

„Namque canebat, uti magnum per inane coacta
Semina terrarumque animaeque marisque fuissent
Et liquidi simul ignis; ut his exordia primis
Omnia et ipse tener mundi concreverit orbis:
Tum durare solum et discludere Nerea ponto
Coeperit et rerum paulatim sumere formas;
Iamque novum terrae stupeant lucescere solem,
Altius atque cadant summotis nubibus imbres" etc.

Nun läfst Vergil eine Reihe mythologischer Züge folgen, wie es eben in der Idylle, nicht aber in der Ode passend war. Auch hier bewährt Uz guten Takt, indem er sich mit einer mythologischen Erzählung begnügt, die er nun aber ganz in der Art vieler Oden von Horaz breit bis zu Ende durchführt, den „unerwarteten Odenschlufs" dadurch erreichend. Im absichtlichen Gegensatz zu der bei Vergil stark herausgearbeiteten liebestollen Pasiphaë wählt er die Geschichte der keuschen Najade Syrinx, die auf ihr Flehen vor Pans Verfolgungen durch die Verwandlung in Schilfrohr errettet wird, wodurch dann Pan zur Erfindung der Binsenflöte angeregt wird. Bei der Ausführung sind einzelne Züge der Vorlage verwendet, wenn Uz die Syrinx, wie Vergil die Pasiphaë, das Gebirge durchstreifen läfst und ihr schliefslich eine Anrufung ihrer Schwestern in den Mund legt. Lebhaft, anschaulich, schwungvoll ist die Erzählung geworden, das

Ganze ein treffliches Beispiel von Uzens Freiheit und Kunst in der Verwendung einer Vorlage, während andere Dichter am einzelnen kleben blieben und sich darum nicht zu der Selbständigkeit erheben konnten, die Uz hier und öfter erreicht.

So trefflich aber diese Ode die technische Gewandtheit Uzens hervortreten läfst, im Gehalt ist sie nicht für ihn charakteristisch, sondern nur eine feinsinnige Nachempfindung antiker Lyrik. Die äufseren Mittel sind bei Uz im wesentlichen die Ramlers. Eine einheitliche „geistige Situation"*) beherrscht stets das Ganze, sei sie nun eine äufsere oder innere; von dieser aus aber nimmt die Begeisterung ihren freien Flug und läfst nie die Ode zum blofsen „Stativ" werden, sondern giebt „ein sich bewegendes, beseeltes Gemälde, ein Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende". In der Ausführung tritt mit dem historischen, mythologischen und allegorischen Bilderprunk, wenn er auch nicht so überreich verwertet wird wie bei Ramler, doch bisweilen blofse Rhetorik an die Stelle des innerlich Geschauten und Empfundenen. Mit der Technik kommen eben auch die Mängel der horazischen Oden oft zur Erscheinung. Neben vielen pathetisch hochtönenden Wendungen und Bildern, die völlig kalt lassen, gelingt Uz aber bisweilen auch eine Personifikation von anschaulicher Kraft und poetischer Wirkung, z. B. wenn er im Schmerz um Kleists Tod die Freundschaft mit bestäubten Haaren stumm über seiner Urne weinend darstellt**), eine plastische Grabfigur, wie aus Marmor gehauen. Selten macht Uz der Neigung der Zeit zu Bildern aus fremden Erdteilen oder aus naturwissenschaftlichen Errungenschaften, die besonders bei Haller, Creuz, Witthoff u. a. hervortritt, Konzessionen, obwohl es ihm gelegentlich (z. B. in No. 33) gar nicht übel gelingt. Im wesentlichen bleibt er ganz in dem Anschauungskreise Horazens befangen und geht sogar in seinen historischen Beispielen nur sehr selten aus dem Rahmen der alten Geschichte heraus.

Auch für die Stoffe vieler seiner Oden ist Horaz mafsgebend, aber in ähnlicher Weise wie etwa für Hagedorn: sie sind eben in ihren Gesinnungen einander verwandt. Schiller charakterisiert Horaz als Begründer der sentimentalischen Richtung sehr schön***): „Horaz, der Dichter eines kultivierten und verdorbenen Weltalters, preist die ruhige

---

*) Herder, Adrastea Bd. V, 9 Str.; Suphan XXIV, 199 ff.

**) No. 71, V. 13 f.

***) In der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung".

Glückseligkeit in seinem Tibur, und ihn könnte man als den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart nennen, so wie er auch in derselben ein noch nicht übertroffenes Muster ist. Auch in Properz, Vergil u. a. findet man Spuren dieser Empfindungsweise, weniger beim Ovid, dem es dazu an Fülle des Herzens fehlte, und der in seinem Exil zu Tomi die Glückseligkeit schmerzlich vermifste, die Horaz in seinem Tibur so gerne entbehrte". Wie Horaz preist auch Uz die einfachen Freuden des Landes im Gegensatz zu dem üppigen Treiben der Städte, und so stellen sich Analogien die Menge ein, die gar nicht im einzelnen beabsichtigt zu sein brauchen, z. B. in der „Einladung zum Vergnügen" (No. 26):

„Die Rasen hier, die weiches Gras bedecket,
Und über die zur Sicherheit
Sich, schattenreich, die breite Linde strecket,
Erwarten uns schon lange Zeit.
Hier lass' uns, Freund! bey Wein und Liedern liegen:
Wie süfs ists, von Lyäen glühn!
Auf! hol ihn her! Ihm folge das Vergnügen,
Und eitle Sorge müsse fliehn".

Dieser Preis des heiteren Genusses in der Stille ländlicher Natur stammt völlig her von des Horaz (II, 3) „Aequam memento rebus in arduis servare mentem" etc., ebenso wie die Einladungen eines Freundes aufs Land bei Pyra, Kleist, Zachariä, Uz u. a. m. aus des Horaz (III, 29) „Tyrrhena regum progenies, tibi etc. oder „der Winter" (No. 46) aus dem „Vides, ut alta stet nive candidum Soracte (I, 9). Die Ideen des „Beatus ille, qui procul negotiis" etc. (II. Epod.) und der zahlreichen ähnlichen Gedichte von Horaz kehren immer und immer wieder. Die Anlehnungen im einzelnen zu verfolgen, wäre hier zwecklos*); sie sind einerseits zu zahlreich, andererseits zu sehr allgemeiner Natur. Alle die Abweisungen der Ideale des Pöbels von Reichtum, Ehre, Macht, Ruhm u. dergl., die Bilder der Reichen, die unvergnügt von „Sclaven" umgeben, in prunkvollen Häusern wohnen, deren Wände „sich in gewirktes Gold verhüllen", die von Golde speisen und sich prächtig kleiden, von Wucherern, die „jüdisch ganze Länder pachten" und sich genufslos im Hasten nach dem Gelde aufreiben — einmal (in No. 100, V. 3—11) ist sogar direkt der Wucherer

*) Cholevius stellt a. a. O. I, 499 noch Uz No. 11, 13, 18, 51, 52 mit Horaz od. II, 16, I, 31, III, 16, IV, 3, I, 27 zusammen. Doch sind hier die Entlehnungen nicht so deutlich wie bei den oben genannten Gedichten.

Alfius angeführt —, von dem Landmann, von dessen brauner Stirn ruhiges Vergnügen lacht, der zufrieden und glücklich ist bei dem mit Schweifs erworbenen Brote — sie alle gehen auf Horaz zurück und tragen bisweilen noch so sehr römisches Gepräge, dafs sie sich nicht ganz dem sonst deutschen Charakter der Gedichte anpassen. So stellt sich z. B. bei der Mahnung zur Mäfsigkeit im Genufs (No. 52) der Hinweis auf die Völlerei der Scythen wieder ein, den schon Horaz aus Anakreon entnommen hatte. Besonders aber in seinen Ausführungen über die nutzlose und freudenarme Üppigkeit der Reichen ist die Abhängigkeit von Horaz grofs; hier nahm er die glänzenden, wenn auch kalten Bilder von Pracht und Verschwendung, die jener im Leben geschaut und nach dem Leben hingestellt hatte, ohne weitere Umbildung auf, da er aus eigener Anschauung nichts an die Stelle zu setzen vermochte oder wagte. Die engen Verhältnisse des kleinen Ansbach beschränken hier seinen Blick, und es ist da manchmal kaum ein Versuch gemacht, die antiken Verhältnisse in moderne umzusetzen, was doch Hagedorn selbst bei einer Übersetzung aus Horaz*) schon mit Glück unternommen hatte. Und doch berühren die horazischen Weisheitslehren trotz ihrer fremdartigen Einkleidung aus diesem Munde nicht unwahr; Uz suchte sie auch im Leben zu verwirklichen, der Weise, der froh den Augenblick geniefst und jede Fügung des Schicksals mit Gleichmut hinnimmt, war auch hier sein Ideal. Wie Haller und nach ihm Kleist und so manche andere verachtet auch er den „leichten Rauch der falschen Ehre“**), wie jene erblickt er in innerer Zufriedenheit „die Mutter wahren Glückes“. Aber er bleibt nicht bei Hallers mehr stoischer, asketischer Philosophie stehen; so sehr er die Nichtigkeit der gewöhnlichen irdischen Bestrebungen erkennt, so liegt ihm doch auch darin nur eine Aufforderung zum Genufs dessen, was der Augenblick bietet***). So

---

*) „Der Schwätzer“ nach Sat. I, 9.

**) No. 18, V. 22. — Haller nennt das „geschätzte Nichts der eitlen Ehre“ in der Ode über die Ehre V. 84 „Rauch“; ebenso in dem Gedicht über die Ewigkeit: „Der Ruhm, der Weise krönt, ist für sie selbst ein Rauch“. Die Sehnsucht nach Einfachheit und Natürlichkeit in den „Alpen“ entspricht auch ganz dieser horazischen Zeitströmung.

***) Vgl. Eberts Verse:

„Dies war die unschätzbare Kunst,
Die Flaccus einst . . . .
— — — — — — — —
Von Epicur gelehrt, die Musen wieder lehrte.
Und ihm verdanket Uz auch diese Kunst“.

kommt auch in den horazischen Oden von Uz in den Entlehnungen und Nachbildungen seines Vorbildes doch immer er selbst, der Kern seiner Lebensanschauung zu Tage.

Neben derartigen, meist ziemlich anspruchslosen Lehren über die Kunst des Lebens stehen aber bei Uz auch pathetische Oden, die von einem höheren Standpunkte aus einzelne Tugenden verherrlichen. Und wie Horaz z. B. die Selbstverleugnung preist, indem er in Regulus ein Musterbild derselben hinstellt (od. III, 5), so exemplificiert Uz den „wahren Mut“ (Nr. 65) auf Sokrates, wobei er sogar im einzelnen der Rede des Regulus vor dem Senat die Abschiedsworte des Philosophen an seine Freunde entsprechen läſst, mit einem schönen Bilde das Ganze abschlieſsend.

„Sein Tod war glänzend, frey, selbst unter äuſserm Zwang,
War einer Sonnen Untergang.
Die Königinn des Lichts läſst ihre letzten Strahlen
Des Meeres blaue Schuppen mahlen,
Und weicht mit Majestät, im Purpur ihrer Pracht,
Dem kalten Hauche naher Nacht.“

Hier ist also eine einzige historische Persönlichkeit in den Mittelpunkt gestellt; ein anderes Mal wählt Uz mit nicht minder klarer Überlegung eine Zweiteilung. Wenn er die „wahre Gröſse“ (No. 45) verherrlicht, so weist er zunächst echt horazisch die Wahnvorstellungen des Pöbels zurück und spricht auch Alexander dem Groſsen die wahre Gröſse ab, da ihn nur Ruhmsucht zu seinen groſsen Taten getrieben habe. Nur der edle Menschenfreund der in „reinem Eifer“, in selbstloser Liebe, „nicht um schnöden Lohn“ Groſses vollführt, wird von der Tugend mit dem Lorber bekränzt wie Timoleon, der Befreier von Syracus. Man sieht, hier herrscht nicht bloſs Klarheit der Komposition, sondern eine so genaue Überlegung, daſs man von diesen Oden wie Erich Schmidt von denen Ramlers sagen kann: hier ist Kopfstimme, nicht Bruststimme. Es ist manches mehr rhetorisch als lyrisch.

Wenn man aber diese Oden mit anderen „moralischen“ Gedichten der Zeit vergleicht, so muſs man doch einen bedeutenden Fortschritt auf dem Wege zur Verinnerlichung der Gedankendichtung feststellen. Schon der Bruch mit dem fast allein herrschenden Alexandriner einerseits, den steifen reimlosen Versen Pyras andererseits brachte eine gröſsere Beweglichkeit mit sich; dem Verlassen der trockenen Versformen entsprach auch immer mehr gesteigertes Abweichen von dem

rein moralisch didaktischen oder orthodox frommen Gehalte der Gedichte. Durch die Entfesselung der Versform wie der Phantasie kam allmählich auch mehr Gefühl in die Gedankendichtung, Schillers Gedankenlyrik vorbereitend. Es ist bedauerlich, dafs Scherer in seiner Litteraturgeschichte (S. 419), nur Uzens anakreontisches Debüt erwähnt, seine beachtenswerte Teilnahme an der Odendichtung aber bei seiner Beurteilung von Klopstocks Verdienst um die Erneuerung der ernsten Lyrik, die Haller begonnen, Pyra und Lange fortgesetzt hatten, (S. 426) gar nicht berücksichtigt. Schiller hat die Bedeutung Uzens nach dieser Richtung wohl erkannt; in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung glaubt er sich einer Würdigung Uzens nur deshalb überheben zu dürfen, da sein Zweck hier nicht sei, „eine Geschichte der deutschen Dichtkunst zu schreiben", sondern nur Beispiele zu seinen ästhetischen Ausführungen zu geben; jedenfalls nennt er ihn als einen der ersten von den Dichtern, „welche uns durch Ideen rühren und, in der oben festgesetzten Bedeutung des Wortes, sentimentalisch gedichtet haben". Besonders gilt dies freilich von den Oden, die durch Ereignisse in seinem persönlichen oder im politischen Leben angeregt waren oder in den Einflüssen der zeitgenössischen Philosophie ihren Ursprung haben.

## III.

Horaz, dessen belebenden Einwirkungen wir in der Lyrik jener Zeit überall begegnen, gab auch das Vorbild zur Hebung der Gelegenheitspoesie. Wie er mehrfach, z. B. od. I, 3*) bei der Abreise Vergils die Tollkühnheit der Menschen darstellend, die unersättlich stets das Verbotene erstreben, sich bei Anlässen des Tages zu allgemeinen Betrachtungen erhebt, so suchen seine deutschen Verehrer allmählich auch aus der platten Gelegenheitsreimerei herauszukommen, die im 17. Jahrhundert so unbeschränkt geherrscht hatte und in Gottsched noch einen einflufsreichen Vertreter besafs. Haller war auch hier der erste, der mit Erfolg versuchte, das Gelegenheitsgedicht in eine höhere Sphäre zu heben; seine Ode „die Ehre; als Herr Giller den Doctorhut nahm" deutet fast nur durch die Überschrift auf den Anlafs ihrer Entstehung hin. Die Übung des Horaz, seine Oden oft

*) Wohl stellenweise die Vorlage für Uzens schöne „Sehnsucht nach dem Frühlinge" (No. 75).

an bestimmte Personen zu richten, war hier auch förderlich; sie ging zunächst ganz äufserlich auf Pyra, Lange, Ramler, Gleim, Kleist, Zachariä, Uz u. a. m. über, oft ohne dafs ein tieferer Bezug zwischen dem Adressaten und dem Inhalt des Gedichtes vorhanden gewesen wäre. Bisweilen kam aber doch eine etwas individuellere Färbung dadurch in die Oden, und so sehen wir auch hier aus einer zuerst rein äufserlichen Form einen Keim zur freieren Entfaltung der Subjektivität sich bilden, die der Lyrik so notwendig ist.

Uz als ein berühmter Poet in einer kleinen Residenz konnte sich natürlich der Pflicht nicht entziehen, bei politischen Festlichkeiten das officielle Huldigungsgedicht zu verfertigen. Wenn auch sein Landesfürst erst 1770 bei dem Papste Clemens XIV. zufällig von seiner Existenz Kunde erhielt, als dieser ihm zu dem Besitze eines so trefflichen Dichters gratulierte, so kannten ihn doch die Hofbeamten und Minister sehr wohl. So wurde er bei der Vermählung des Erbprinzen Carl Alexander mit der Prinzessin Friederike Caroline von Sachsen-Saalfeld-Coburg mit der Anfertigung zweier Gedichte beauftragt, wofür er zu seiner Befriedigung eine grofse silberne und zwei kleinere goldene Medaillen erhielt*). Diesen Anlafs liefs er sich noch gerne gefallen; die Verse aber, die er auf Bitte der ihm höchst unsympathischen Lady Craven**) als Prolog zu einer Komödie von Collé machen mufste, mögen ihm schwer geworden sein. Denn er arbeitete „an allen solchen Lobschriften mit Zwang und Widerwillen"***). Öffentlich durfte er seine Abneigung gegen solche Gelegenheitsgedichte nicht aussprechen, wie es Haller tat; aber während Gottsched seine Lobgedichte auf Fürstlichkeiten und hohe Herren in seiner Gedichtsammlung in gewissenhafter Reihenfolge nach der Ordnung der Etiquette sorgfältig zusammenstellte, schlofs Uz die seinen von seinen Sammlungen aus, so dafs uns nur wenige davon erhalten sind. Der Verlust ist nicht grofs; schon den wenigen geretteten merkt man deutlich an, wie wenig Herzensanteil der Dichter daran hatte.

Anders ist es mit seinen Klagegedichten um den Tod ihm nahe stehender Personen. Mit dem Gedichte beim Tode der Freifrau von Wechmar (No. 115) erfüllte er eine Dankespflicht, da ihr Gatte ja seine Ernennung zum Assessor durchgesetzt hatte; so hat hier Uz

*) Henneberger S. 48 f.
**) S. Sauer S. LXXXIII.
***) An Grötzner 5. Jan. 1755.

einen ehrfurchtsvollen, doch warmen Ton, ohne aber über die Gedanken hinauszukommen, mit denen er auch seinem Freunde, dem Hofrat Christ, Fassung beim Verluste seiner Gattin zuzusprechen versucht hatte. Dieses Gedicht, der „standhafte Weise" (No. 40), ist eines seiner besten, indem hier das äufsere Ereignis nicht Kern, sondern blofs Anlafs ist und die Gedanken mit wirklicher innerer Wärme und Teilnahme vorgetragen sind. Nicht so gut ist dies in der Elegie auf den Tod Cronegks (No. 70) gelungen; hier bleibt Uz etwas zu sehr bei dem trüben Gedanken des Verlustes stehen, den die Dichtung und die Freunde erlitten, ohne sich zu philosophischem Troste zu erheben. Die Ode auf den gefallenen Ewald von Kleist ist eine der besten vaterländischen und zugleich die Fritzischeste von Uz.

Auch die patriotische Dichtung ist von Horaz nicht ganz unabhängig. Zwar verfällt Uz nicht in Ramlers Unfreiheit der Nachbildung, sondern mit dem Inhalt wird auch die Form eingedeutscht; aber die Klage über den Verfall der heimischen Sitten und der Hinweis dabei auf die männlicheren Vorfahren (in No. 21 und 56) erinnert stark an Horaz od. III, 6: „Delicta majorum immeritus lues" etc. u. a. Und die heitere Schlufswendung der schwungvollen Ode „Das bedrängte Deutschland" (No. 16), bei der dem Dichter vielleicht auch die VII. Epode vorschwebt, ahmt bewufst, wie schon Herder bemerkte*), den Schlufs von Horaz II, 1 od. nach:

„Sed ne relictis, Musa procax, jocis
Ceae retractes munera neniae,
Mecum Dionaeo sub antro
Quaere modos leviore plectro" —
„Doch mein Gesang wagt allzuviel!
O Muse! fleuch zu diesen Zeiten
Alkäens kriegrisch Saitenspiel,
Das die Tyrannen schalt, und scherz auf sanftern Saiten"**).

*) In den „Kleinen Schriften" 1791—1796, „Boileau und Horaz"; Suphan XVIII, 403.

**) Es ist interessant, dafs solche Anlehnungen an Horaz selbst bis in die Lyrik des Göttinger Hains sich fortpflanzen; mit Recht nennt Kräger (Joh. Martin Millers Gedichte. Bremen 1892, S. 14) Stolbergs: „Mitten im kreisenden Strudel Sänge Stolberg sein Vaterland" ein neues Si fractus illabatur orbis. Überhaupt lassen sich deutlich die Einwirkungen der Horazianer und Anakreontiker auf die Göttinger verfolgen, was Kräger mehrfach andeutet; die Elemente der neuen Lyrik der Stürmer und Dränger sind im Keime grofsenteils nicht blofs bei Klopstock, sondern auch den ihm gleichzeitigen Lyrikern vorhanden, so dafs der Sprung in der Entwicklung hier nicht so grofs ist, als man gemeiniglich annimmt. Vergl. auch Lehnerdt a. a. O. S. 31 ff. u. 38 f

Und ganz in Tone der horazischen Oden ist auch der Preis des „Patrioten" (No. 78) gehalten. Der erste Teil dieses Gedichtes ist wieder rein äufserlich rhetorisch. Uz redet den Patrioten an: umsonst führt der Eigennutz gegen dich

„mit Jauchzen und Gesängen,
Die lockende Verführung an;
Und ihr Gefolg, die güldne Pracht,
Den stolzen Reichtum, mit der Ehre,
Die Pfauenflügel schwingt, und einem Freudenheere,
Das um die süfse Wollust lacht."

Das sind die rein äufserlichen Personifikationen, die ebenfalls von Horaz in die deutsche Lyrik herübergekommen sind und so gar nicht zum Herzen sprechen. Im zweiten Teile aber wird gröfserer Schwung erreicht, indem das gewählte historische Beispiel vom Verfalle Roms breit ausgestaltet und sein Schutzgeist um das Aussterben der Patrioten trauernd eingeführt wird:

„Dann klagt er laut: sie sind nicht mehr!
Des Colosseums öde Mauern
Beginnen rund umher antwortend mit zu trauern,
Tiefbrausend, wie ein stürmisch Meer:
Sie sind nicht mehr, und Rom starb nach!"

Wenn Uz hier das allgemeine Idealbild eines Patrioten aufstellt und feiert, so war er auch selbst ein warmfühlender Patriot, der die Schmach der französischen Übergriffe wie das Kriegselend der deutschen Lande tief empfand. In seinen Briefen spricht sich dies freilich oft etwas philisterhaft aus; er ärgert sich, dafs zu den Kriegszeiten die Posten unregelmäfsig gehen und die Leipziger Messe weniger bietet als sonst; er ist verdriefslich und unmutig über die Beunruhigungen; er macht gelegentlich spiefsbürgerliche Scherze nach Art von Gleims scherzhaften Liedern, dafs die Husaren die Mädchen schonen möchten. Aber an anderen Stellen wieder bricht das wahre, tiefere Gefühl durch: „wer nur einige Liebe zum Vaterlande hat, kann nicht gleichgültig bleiben", schreibt er am 31. Juli 1757 an Grötzner und am 24. Oktober desselben Jahres: „Wenn trübe Wolken von neuem über Ihrem so kleinen als unruhigen Staate zusammenziehen, so können Sie von ferne zusehen und lachen, insofern ein guter Bürger über das Elend seines Vaterlandes lachen kann." Und Deutschland, nicht blofs sein kleiner Heimatstaat ist für ihn wie für Klopstock das Vaterland. Für ganz Deutschland fleht er um Wiederkehr der Freiheit, um Befreiung

von den fremden Eindringlingen (No. 69). Mit Feuer und Lebendigkeit schildert er die Schmach Deutschlands, um dann zu schliefsen:

„So tief sind wir gesunken!
Wer diese Frevel sieht,
Und nicht von edlem Unmuth glüht,
Hat der an deutscher Brust getrunken?
Mit nahem Joch bedroht,
Scheut ein Germanier den Tod?"

Hier zeigen sich entschiedene Berührungen mit Klopstock, und es ist charakteristisch, dafs in die erste Fassung des hier besprochenen Gedichtes auch „die edlen Wenigen" Eingang gefunden haben, die jener so sehr liebt.

Ein Punkt, der den besonderen Groll Uzens erregte, war der Verfall deutscher Sitte und Sittlichkeit, der ihn zu herber Satire reizte. Besonders in seinem auch von anakreontischen Zügen beeinflufsten und litterarischer Polemik dienenden komischen Epos, dem „Sieg des Liebesgottes", aber auch in anderen Gedichten machte er seinem Herzen nach dieser Richtung Luft. Hier ist vor allem die Berührung mit Haller aufserordentlich stark; doch ist Haller noch bitterer, dabei aber auch steifer und lehrhafter. Wie sich die beiden Dichter aber selbst in Einzelheiten berühren, mag ein Beispiel zeigen. In Hallers „Verdorbenen Sitten" heifst es V. 185 f.:

„Bei solchen Herrschern kann ein Volk nicht glücklich sein!
Zu Häuptern eines Staats gehöret Hirn darein."

Dieselbe Idee führt Uz satirisch lebhafter aus (No. 21):

„Doch dafs wer Ländern rathen wollte,
Auch reifen Witz beweisen sollte,
Hiefs ihnen Billigkeit.
Die nützlichste von allen Gaben
Ist, einen schweren Seckel haben,
Zu ihrer Enkel Zeit."

Ein weit wichtigerer Punkt aber ist bei beiden Dichtern der Abscheu gegen Eroberungskriege, die Forderung an den Fürsten, für das Glück seines Volkes, nicht für seinen Ruhm und seine Macht zu sorgen. Und hierin stimmen beide ganz überein mit Klopstock, dessen Poesie sie im übrigen so fremd gegenüber stehen.

Haller hatte in den „Verdorbenen Sitten" (V. 244) den friedlichen Monarchen verherrlicht: „Du bist ein gröfsrer Mann als alle Weltbezwinger." Mit hinreifsendem Feuer ergriff Klopstock diesen Ge-

danken, den er der laut preisenden Begeisterung für Friedrich den Grofsen gegenüberstellte. Nicht in dem preufsischen, sondern dem dänischen Friedrich erblickt er den echten „Vater des Vaterlands“:

„Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lockt mit Silbergetön ihn die Unsterblichkeit
In das eiserne Feld umsonst!

Niemals weint' er am Bild' eines Eroberers,
Seines gleichen zu seyn! Schon da sein menschlich Herz
Kaum zu fühlen begann, war der Eroberer
Für den edleren viel zu klein!

Aber Thränen nach Ruhm, welcher erhabner ist,
Keines Höflings bedarf, Thränen geliebt zu seyn
Vom glückseligen Volk, weckten den Jüngling oft
In der Stunde der Mitternacht“ u. s. w.*)

Mit nicht minder tiefer Empfindung erhebt Uz während des 7jährigen Krieges die Anklage gegen die kämpfenden Herrscher**):

„Seht! Eures Volkes Blut raucht strömend von der Erden!
Ach! Diefs betrogne Volk ergab
Sich unter euern Hirtenstab,
Geweidet, nicht gewürgt zu werden.

Der Vater seines Lands, und blieb' er auch verborgen,
Ist nicht geringer, als der Held.
Die Sorgen um das Glück der Welt
Sind wahre königliche Sorgen.“ u. s. w.

Und schon 1742, also lange vor Klopstocks Auftreten, hatte er in dem „Lobgesang des Frühlings (No. 1) direkt ausgesprochen, die Pflege von Kunst und Wissenschaft, Poesie und Wohlstand des Volkes stehn für ihn bei einem Fürsten am höchsten:

„O lafs dir diese güldne Zeit
Noch mehr als Friedrichs Muth gefallen:
Hiervon, und nicht von Krieg und Streit,
Du junge Muse! lafs die neuen Saiten schallen.“

---

*) Widmungsode des „Messias“ an Friedrich V.; Oden, herausgeg. von Muncker und Pawel I, 86 ff.

**) An Herrn Canonicus Gleim No. 68.

Auch Kleist hegte in diesen Dingen trotz seiner Verherrlichung der preufsischen Armee und seiner unbegrenzten Verehrung für Friedrich den Grofsen im wesentlichen die gleichen Gesinnungen. Auch er hat wie Uz und Klopstock Mitgefühl mit dem leidenden Landmann, auch er sieht in friedlicher Förderung des Volkswohles die wahre Aufgabe des Regenten:

„Ihr, denen zwanglose Völker das Steu'r der Herrschaft vertrauen,
Führt ihr durch Flammen und Blut sie zur Glückseligkeit Hafen?
Was wünscht ihr, Väter der Menschen, noch mehrere Kinder? Ist's wenig,
Viel Millionen beglücken? Erfordert's wenige Mühe?
O, mehrt derjenigen Heil, die Eure Fittige suchen!
Deckt sie gleich brütenden Adlern, verwandelt die Schwerter in Sicheln,
Belohnt mit Ehren und Gunst Die, deren nächtliche Lampe
Den ganzen Erdkreis erleuchtet!" u. s. w.*)

Im Gegensatz zu diesen drei Dichtern befinden sich Lange, Gleim, Ramler und manche andere, die von der Gröfse der Persönlichkeit Friedrichs II. hingerissen kaum etwas anderes kannten als Bewunderung und Preis des siegreichen Königs. Sehr charakteristisch ist z. B. Langes Ode auf den Frieden, in der alles mit rhetorischem Pathos zur Verherrlichung Friedrichs gewendet wird, ähnlich, wenn auch weit minder mafs- und geschmackvoll wie bei Horaz Ode IV, 15 zum Preise Cäsars: Friedrich ist es, der uns den Segen des Friedens giebt:

„Nun kehren noch einmal die goldnen Zeiten zurücke,
Auf Friedrichs Befehl weicht Mars der besseren Pallas,
Gerechtigkeit eilt, die weifsgekleidete Treue
Umhalsend zu küssen."

Auch Zachariä schliefst seine „Hercynia" mit der Botschaft vom Hubertusburger Frieden frohlockend ab, während Uz, noch ganz unter dem Eindruck der überstandenen „unerhörten Plagen" und der Folgen des langen Kriegselends, zürnend ausruft (No. 76):

„Gekrönte Häupter grofser Staaten,
Seht eure Thaten,
Und wie ihr uns beglückt!
Zählt die erschlagnen Unterthanen,
Wann ihr, von Heldenlust entzückt,
Auf die ersiegten Fahnen
Stolz lächelnd blickt!

*) „Frühling" V. 128 ff., W. I, 182.

Wie lange werden doch die Fürsten
Nach Lorbeern dürsten,
Wie Mars nach Blute schnaubt!
Mit Schande, nicht mit Lorbeerkränzen,
Verhängnis, kröne dessen Haupt,
Der wieder unsern Gränzen
Den Frieden raubt!"

Es ist bei dieser Gesinnung Uzens auch erklärlich, dafs Gleim seinem Freunde zuerst seine Autorschaft der Lieder eines preufsischen Grenadiers nicht eingestehen mochte. Doch wenn auch Uz die darin ausgesprochenen Gesinnungen nicht teilte, und selbst derartiges zu dichten nicht im Stande gewesen wäre, so hielt er doch die „preufsischen Kriegslieder" für „Meisterstücke". Denn in dem einmal entbrannten Kriege stand er doch mit seiner ganzen Sympathie auf Seite Friedrichs, den er durchaus nicht wie Klopstock poetischen Lobes unwert fand. Die Macht der Persönlichkeit verfehlte auch auf Uz ihre Wirkung nicht, zumal die Franzosen und Russen zu Friedrichs Gegnern gehörten. Schon als Anfänger (1741) hatte er sich zur Feier des jungen Monarchen in französischen Versen versucht (No. 107), eine gar nicht befremdliche Erscheinung zu einer Zeit, wo nicht blofs Gg. Ludwig v. Bar seine eleganten französischen Gedichte schrieb, sondern auch ein Lessing, Cronegk, Kleist u. a. m. gelegentlich dem grofsen Fürsten zu Ehren mehr oder minder unbeholfene Versuche in der fremden Sprache machten. Eine höhere Weihe erhielt für ihn Friedrichs Sache durch den Tod des edlen Kleist, den er im Gefilde der Seligen mit anderen Helden Friedrichs vereint für seines Königs Sieg betend sich vorstellt (No. 71). Und als 1760 Preufsens Lage sich ungünstig zu gestalten schien, da entlockte sie ihm gerade so wie Ramler*) ein zuversichtliches Gedicht**): eine höhere Macht wird Friedrich doch zum Siege führen, wenn er auch jetzt zweifelhaft erscheint; wir dürfen bei Prüfungen nicht murren und nicht vorschnell klagen. So dringen preufsenfreundliche Strömungen nach dem kleinen

*) „An die Feinde des Königs 1760"; die erste Strophe ist wohl unter dem Einflufs von Uzens „Das bedrängte Deutschland" (No. 16) entstanden und lautet:

„Wie lange schwingt die rasende Megäre
Die Fackel? Götter dieser Welt,
Warum verfolgt ihr ihn, zu seiner eignen Ehre,
Den unbezwungnen Held?

**) „Das Schicksal", No. 74.

Ansbach; in der Hauptsache aber ist Uz national deutsch gesinnt. In Inhalt und Form sind seine patriotischen Gedichte kräftig und gediegen, und so werden sie auch von Herder, wie er sich über die Teilnahme der Poesie an öffentlichen Dingen in den „Humanitätsbriefen“*) ausspricht, rühmend erwähnt. „Mehrere tapfere Gedichte auch aus unserm Vaterlande von Luther, Opitz, Logau, und nach einem grofsen Sprunge der Zeiten von Kleist, Gleim, Uz, Klopstock, Stolberg, Bürger u. a. sind uns in Herz und Seele geschrieben“; und im 12. Briefe kommt er wieder auf Kleist, Uz und Gleim zurück, um ihren Zeitgedichten „unverwelkliche Lorbeern“ zuzuerkennen.

## IV.

Die gleiche Innerlichkeit herrscht in Uzens „goldenen philosophischen Oden“, wie Herder sie nennt**); sie bezeichnen den Höhepunkt seiner poetischen Leistungen***). Die früheste derselben ist das Gelegenheitsgedicht „Der standhafte Weise“ (No. 40) beim Tode der Gattin seines Freundes Christ. Hier erweitert sich der Gesichtskreis über Horaz hinaus, der Ernst des tatsächlichen Hintergrundes macht flache Rhetorik unmöglich; nicht stoische Gefühllosigkeit will er dem Freunde zumuten, denn die Natur des Menschen ist nicht gefühllos, aber die Weisheit kann die Gefühle beherrschen. Tut sie es der sinnlichen Lust gegenüber, so kann sie es auch bei seelischem Leid. Der Weise ist sich bewufst, dafs dem Sterblichen kein Gut auf ewig verliehen ist, so mufs er sich auch beim Verluste zu fassen wissen; denn nicht Genufs, sondern Tugendübung ist Zweck unseres Daseins, und immer ist uns gewifs, dafs was uns auch geschieht, uns zum Wohle gereichen mufs, und dafs in dem Plane des Schöpfers, der seine Geschöpfe liebt, alle Disharmonien sich in Harmonien auflösen. Hier sind also im wesentlichen Shaftesburysche Ideen vorgetragen: Die Natur des Menschen als Grundlage seiner Handlungen, die Zurückweisung des Sinnengenusses, die Rechtfertigung des ein-

*) I. Sammlung, 11. Br.

**) Humanitätsbriefe, VIII. Sammlung, 102. Br.

***) Der Umstand, dafs die philosophische Lyrik Uzens, auch so weit sie keine direkte Einwirkung Horazens erkennen läfst, doch erst aus seiner horazischen Odenpoesie hervorgehen konnte und diese somit gleichsam krönt, mag die folgende scheinbare Abschweifung in diesem Zusammenhange erklären und rechtfertigen.

zelnen Ubels durch die Rücksicht auf die, dem Menschen nicht gegebene, Einsicht Gottes in die Zwecke des Ganzen — Ideen, die aber auch bei Leibniz vertreten sind. Die Shaftesburysche ethische Grundforderung: bewufst gewollte Harmonie der social und private affections, der Nächsten- und der Selbstliebe, die auch Pope, freilich von anderen Voraussetzungen ausgehend, aufstellt, spricht Uz ungemein klar in der Ode „Die Glückseligkeit“ (No. 49) aus:

„Der ganzen Schöpfung Wohl ist unser erst Gesetze:
Ich werde glücklich seyn, wenn ich durch keine That
Diefs allgemeine Wohl verletze,
Für welches ich die Welt betrat:

Wenn wider meine Pflicht mein Herz sich nicht empöret,
Und niedrer Eigennutz, der die Begierden stimmt
Und ihre Harmonie zerstöret,
Nicht unter meinen Trieben glimmt.“

Auf Shaftesbury weisen auch die „Empfindungen an einem Frühlingsmorgen“ (No. 58). Die stimmungsvolle Einleitung berührt den, Shaftesbury und Leibniz gemeinsamen, teleologischen Beweis für das Dasein Gottes, freilich ein wenig an die Kleinlichkeit von Brockes streifend; und nach einer Klage über die Schlechtigkeit der Menschen und einem Gebet an die Weisheit, wird zum Schlufs das Shaftesburysche Ideal des Glückes aufgestellt, das nicht in äufseren Gütern, sondern der wohlgeordneten Gemütsbeschaffenheit besteht; die Seele des Weisen

„suchet nicht ihr Glück in schimmerreichen Bürden,
In Ehre, Gold und ekler Pracht,
Nicht bey den thierischen Begierden,
Durch die ein Geist sich Thieren ähnlich macht.

Sie sucht und findet es in reiner Tugend Armen,
Die sich für Andrer Wohl vergisst,
Und, reich an göttlichem Erbarmen,
Vom Himmel stammt, und selbst ein Himmel ist.“

Diese letzte grofse Frage, die ethische, in gröfserem Zusammenhange zu behandeln, setzte sich Uz in seinem grofsen Lehrgedicht, dem „Versuch über die Kunst stets fröhlich zu sein“, als Aufgabe. Das Problem aber, die Übel und das Böse in der Welt mit der Güte und Weisheit Gottes in Einklang zu bringen, war das Ziel seiner

„Theodicee", jener Ode, „die einen philosophischen Kopf nicht anders als entzücken kann", wie Lessing (a. a. O.) überschwänglich sagt*).

Mit pathetischem Eingang beginnt Uz seine Ode: Leibniz soll sein Führer zur Erkenntnis der Wahrheit sein, ihm will er folgen und die Spötter niederschlagen. Dann geht er zu seinem Thema über: Gott sieht vor der Erschaffung der Welt tausend Möglichkeiten, Welten, in denen Greuel wie der von Sextus an der Lucretia verübte fehlen; aber er wählt sie nicht, sondern unsere Welt. Er, der weiseste, läfst unsere Welt entstehen, und wir in unserm „Maulwurfswahn" wollen ihn darum tadeln? Von solch beschränkter Anschauung schwingt sich der Dichter empor zu erhabener Höhe, wo die Erde nur noch als kleiner Teil des ungeheuren Weltalls und die Menschen als winzige Lebewesen darauf erscheinen. Im Gefühle ikrer eigenen Kleinheit sollen die Menschen aber auch Geschöpfen anderer Art gleiches Recht einräumen. Sorgt ja doch die ewige Weisheit für die kleinste Fliege gerade so wie für das Geschick eines Staates wie Rom, ja wie für den regelmäfsigen Lauf der Gestirne. Das ganze Weltall ist zweckmäfsig eingerichtet, und diese weise Zweckmäfsigkeit ersehen wir in dem „Heere bewohnter Sterne" gerade so gut wie auf unserer Erde. Die Übel der Welt sucht Uz zuerst geschichtsphilosophisch zu erklären: wir sehen Unheil und Missetat in der Geschichte immer zu späterem Heile ausschlagen. So ersteht z. B. aus dem Blute der Gattin Collatins die Freiheit eines grofsen Volkes. Umgekehrt findet übles Tun seine Strafe; so führt z. B. die Verweichlichung der Römer zum Verluste ihrer Macht, indem die kraftvollen Germanen sie überwinden. Man darf eben nie eine einzelne Tatsache an sich betrachten, im Zusammenhange des Ganzen erst findet sie ihre Erklärung und Rechtfertigung, und diesen können wir sterbliche Menschen nicht übersehen. Wenn aber alles Böse fehlen sollte, so müfste der Mensch überhaupt nicht da sein, dessen eigentümliche Stellung erheischt, dafs

*) Alle Kritiker von Uz erklären sie einstimmig für sein bedeutendstes Gedicht; charakteristisch ist z. B. die Exclamation Chr. H. Schmids: „Welche Majestät der Gedanken! Der höchste Flug, den ein lyrischer Dichter nehmen kann! Sie ist über alle unsere Oden so weit erhaben, als unsere Philosophie über die Philosophie der Alten. . . In dieser Ode kann man empfinden, einen wie viel gröfseren Dichter wir an Uz als die Franzosen an ihrem Rousseau haben und wer wirft nicht die Idee de la Poésie Allemande von Dorat mit Unwillen aus der Hand, wenn er ihn viel von der deutschen Ode schwatzen hört, ohne den Verfasser der Theodicee zu kennen."

er Willensfreiheit und also die Möglichkeit zu fehlen habe, da er in der nie springenden, sondern in allem stufenweise geordneten Natur eine Mittelstellung zwischen dem Engel und dem Wurme einnimmt. Die Willensfreiheit kann nur eine Sklavenseele leugnen, die das höchste Vorrecht des Menschen nicht erkennt. In Unfreiheit kommt der freigeborene Geist nur durch Selbstverzärtelung, dieser entgegenzuarbeiten ist aber Aufgabe des Menschen, der seinem Begriffe nach nicht vollkommen ist, sondern durch Tugend sich des höheren Zustandes würdig machen soll, der ihn in einem anderen Leben erwartet.

Uz hat in seiner „Theodicee“ in sehr glücklicher Weise alle die Gedanken verwertet, die zu seiner Zeit oft und von verschiedenen Dichtern über das in der Luft liegende Thema vorgetragen wurden. Mafsgebend waren unter den Dichtern vor allem Haller und Pope, von den Philosophen Leibniz und Shaftesbury; bei diesen ging man in die Schule, ihre Ideen wurden variiert, seicht und breit immer mehr popularisiert. Da sich nun alle hier in Betracht kommenden Dichter in vielen Punkten berühren und gegenseitig ausschreiben, und Uz die wichtigeren sicherlich alle kannte, so ist es schwer, die Herkunft der einzelnen Ideen bei ihm zu bestimmen. Doch ruft er Leibniz sofort als seinen Führer an; dafs er gerade um jene Zeit (1753/54) sich mit Shaftesbury befafst hat, beweist ein Zitat in seinem grofsen kritischen Brief an den Hofrat Christ*) aus dem Jahre 1754; und die Bedeutung Hallers auch für dies Gedicht von Uz springt durch Parallelstellen ziemlich in die Augen. So läfst sich Uzens Stellung mit Hilfe der vortrefflichen Untersuchung Georg Bondis über „das Verhältnis von Hallers philosophischen Gedichten zur Philosophie seiner Zeit“**) doch ziemlich sicher darlegen.

Herder zitiert in seinen Gesprächen über Spinozas System***) Uz, „einen unserer beliebtesten Dichter“, um in ihm Leibniz zu bekämpfen; denn sein Gedicht sei „die treue Theodicee des Leibniz, schön versifizieret; doch aber, wie mich dünkt, vom Philosophen gedacht auf Kosten rein-philosophischer gotteswürdiger Wahrheit. Vor Gott lagen keine Risse aufgeschlagen; er safs nicht wie ein grübelnder Künstler, der sich den Kopf zerbrach, entwarf, verglich, verwarf, wählte. Kein Reich des Möglichen ist aufser der Macht und dem Willen des Un-

*) No. 102, S. 367.

**) Leipzig 1891.

***) „Seele und Gott“, II. Gott, 3. Gespräch.

endlichen da: denn wenn ers nicht schaffen wollte, nicht konnte: so war es nicht möglich." „Ein fortgesetzter feiner Anthropomorphismus" wird. Leibniz vorgeworfen. Und ferner wird auf die Schwäche des Beweises hingewiesen, den Leibniz und Uz benützen: wir sehen oft im Einzelnen gute Endzwecke; also sind in der Einrichtung der Welt gute Endzwecke verfolgt; also müssen wir sie auch da annehmen, wo sie nicht sichtbar zu Tage treten. Dafs dies mehr Hypothese als zwingender Beweis ist, betont Herder mit Recht. Aber diese teleologische Rechtfertigung des Übel in der Welt tritt bei Haller und Shaftesbury mit demselben Anspruch auf wie bei Leibniz und Uz, und Uz verhüllt auch gar nicht ihren hypothetischen Charakter, indem er gerade hier die Beschränktheit der menschlichen Einsicht scharf hervorhebt.

Auf Leibnizens „Theodicee" deutet auch die Vorstellung hin, dafs der Mensch auf der Stufenleiter der Natur vom Wurme bis zum Engel auf mittleren Sprossen stehe, eine Idee, die auch von Haller angenommen war und bei Shaftesbury ihr Analogon hatte. Schliefslich stammt das Beispiel von Sextus Tarquinius und Lucretia mit seiner Anwendung aus dem von Leibniz verwendeten Gespräch des Laurentius Valla, aus dem es entweder direkt oder durch Uzens Vermittlung auch in Schillers „Theosophie des Julius" überging.

Bei diesen Ableitungen aus Leibnizens „Theodicee" haben sich mehrfach auch Berührungen mit Haller ergeben; die auffälligste liegt bei der von Herder bekämpften Vorstellung einer „Wahl" bei der Weltschöpfung vor. Uzens Verse:

„Die Risse liegen aufgeschlagen,
Die, als die Gottheit schuf, vor ihrem Auge lagen:
Das Reich des Möglichen steigt aus gewohnter Nacht" —

entsprechen deutlich dem „Ursprung des Übels" V. 128 f:

„Verschiedner Welten Rifs war vor Gott ausgebreitet,
Und alle Möglichkeit war ihm zur Wahl bereitet."

Aber aus dieser einen Parallele kann man doch nicht, wie Adolf Frey will*), den Schlufs ableiten, „dafs der Theodicee Hallers Gedicht über den Ursprung des Übels mindestens ebenso sehr als Vorbild vorgelegen hat wie Leibnizens berühmtes Werk", zumal Haller hier selbst von Leibniz abhängig ist. Ausschlaggebend für eine solche Annahme kann nur eine Prüfung des Gehaltes beider Gedichte sein,

*) In seinem „Albrecht v. Haller", Leipzig 1879.

bei der sich allerdings ein gemeinsames Abweichen von Leibniz ergiebt, das aber Frey nicht bemerkt.

Die Verse, in denen Uz das Schicksal einer Fliege ebenso vorherbestimmt sein läfst wie das Geschick grofser Staaten, stimmen ganz zu Leibnizens Lehre von der prästabilierten Harmonie; hier scheint die Teleologie in Determinismus überzugehen. Wie Uz jedoch in der Schlufswendung die Stellung des einzelnen Menschen zu charakterisieren hat, nimmt er mit allem Nachdruck ganz im Anschlufs an Haller die Freiheit des menschlichen Willens an. Haller sagt:

„Die Welt mit ihren Mängeln
Ist besser als ein Reich von willenlosen Engeln.“

Schwungvoller, pathetischer ruft Uz aus:

„Soll Welten alles Böse fehlen?
So mufste nie den Staub der Gottheit Hauch beseelen;
Denn alles Böse quillt blos aus des Menschen Brust:
So mufs der Mensch nicht sein: welch gröfserer Verlust!
Die ganze Schöpfung würde trauern,
Die Tugend fliehn und ihren Freund bedauern . . .

Es rauschen laute Spötterreyen
Um mein verachtend Ohr: viel stolze Kluge schreyen
Dem armen Sterblichen des Willens Freyheit ab.
Die Sklaven! welche das, was weise Güte gab,
Der Menschen Vorrecht, nicht erkennen,
Und gleich dem Vieh sich dessen unwerth nennen!“

Leibniz hatte in seiner „Theodicee“ in konsequenterer Durchführung der prästabilierten Harmonie die Annahme der menschlichen Willensfreiheit als „une grande absurdité“ bezeichnet*). Dafs die Zeitgenossen über den Determinismus dieser Lehre gar nicht zweifelhaft waren, beweist eine Stelle aus des Buddeus „Bedenken über die Wolffianische Philosophie“ schlagend, die Kawerau**) anführt, und die sich gerade gegen diese von Wolff aus Leibniz herübergenommenen Sätze wendet: „Alles Böse leite Wolff aus Gott selbst her — also im direkten Gegensatz zu den oben zitierten Versen von Uz —, da Gott die Welt, in der das Böse ist, notwendig als die beste habe erwählen müssen. Indem er behaupte, dafs ein Recht der Natur

*) II, § 364.
**) a. a. O. S. 161 f.

sein könne, auch wenn man glaube, dafs kein Gott sei, hebe er alle göttlichen Gesetze auf und werfe damit zugleich alle Moralität und die Grundsätze der Religion über den Haufen. Durch seine Lehre von der prästabilierten Harmonie nehme er dem Menschen schlechterdings alle Freiheit, womit er den Grund aller eigenen Verschuldung, folglich auch aller Strafe und Belohnung umstofse." Auffallend ist, dafs Uz trotz dieses grofsen Unterschiedes, den er sogar in scharf polemischer Weise betont, dennoch Leibniz als seinen Führer nennt. Dafs er sich aber in diesem einen Punkte konsequent an Haller und Shaftesbury anschlofs, ist unzweifelhaft, da er ihn breit ausführt: unfrei wird der Mensch nur, wenn er seine Leidenschaften verzärtelt; dazu pafst vollkommen Hallers Satz, dafs „der schwache Geist" „der Neigungen Verwaltung" verliere. Und ebenso ist bei Shaftesbury, Haller und Uz die ethische Aufgabe des Menschen in gleicher Weise aufgefafst: er soll die Herrschaft über seine Affekte bewahren und sich durch Tugend einer anderen, höheren Daseinsweise würdig machen, zu der wir von Gott bestimmt sind.

Wenn in Uzens Gedicht die Beweisführung nicht in jedem Punkte zwingend ist, wenn bisweilen eine pathetische Behauptung an Stelle des philosophischen Beweises steht, so kommt ihm hier die Lessingsche Verteidigung Popes zu gute: der Dichter hat nicht die Aufgabe, ein philosophisches System zu entwickeln, sondern seine Weltanschauung darzulegen, wie sie sein Gemüt bewegt. Ebenso schief aber wie Cholevius, der die „Theodicee" ein „logisches Schlufsgebäude" nennt*), urteilt Adolf Frey: „Was bei Haller in streng logischem Gewande erscheint, ist hier in die Form eines religiösen Dithyrambus gegossen — der Poesie sicherlich zum Vorteil, wenn auch derart matte Stellen zum Vorschein kommen, wie sie der Philosoph nicht aufweist". Denn Uz trägt philosophische Ideen vor und enthält sich trotz seiner frommen Gesinnung aller theologischen Beweise. Haller, der solche ebenfalls nicht verwendet und in seinen früheren Gedichten sogar Angriffe gegen die kirchliche Gläubigkeit gerichtet hatte, entschuldigte sich deswegen in den Einleitungsworten seiner letzten Ausgabe lebhaft; Uz, dessen Gesinnung wie die Hallers mit dem höheren Alter allmählich immer religiöser wurde, hat deshalb doch keinen Vers seiner früheren philosophischen Gedichte geändert oder bereut. Aber er setzte, der philosophischen „Theodicee" entsprechend, eine Hymne

*) a. a. O. I, 499.

„Gott, der Weltschöpfer“ an den Schlufs seiner dritten Gedichtausgabe (1768), die dasselbe Thema in religiöser Begeisterung behandelt. In seiner „Theodicee“ jedoch denkt er philosophisch klar und ist durch den Schwung und das Feuer seiner Ausführung weitaus der erste unter den Gedankendichtern seiner Zeit.

Das Lieblingsthema der didaktischen Poesie der Zeit war das Problem der Theodicee, besonders seitdem Wolff den philosophischen Apparat dazu bequem zurecht gelegt hatte, woneben Leibnizens Grundbuch natürlich auch stets wieder benützt wurde. In die Poesie dringen Teile dieses Problems schon energisch bei Brockes ein; seine ganze „Naturpoesie ist ein gereimter physico-theologischer Beweis“*). Hier ist nicht blofs angenommen, dafs bei allen Einrichtungen und Ereignissen der Welt gute Absichten zu Grunde liegen, wie es ja der Hauptsatz aller Theodiceen ist, sondern der Versuch gemacht, im einzelnen diese guten, stets auf den Menschen bezogenen Endzwecke aufzudecken, selbst bei den schädlichsten und gefährlichsten Tieren. Indem er dabei aber an den theologisch-dogmatischen Beweisen sich scheu vorbei schleicht und in der Natur „die allererste, herrlichste und sicherste“ Offenbarung erblickt, nähert er sich trotz der erbaulichen Grundstimmung seines ganzen „Irdischen Vergnügens in Gott“ (1721—48) doch etwas der rationalistischen Strömung, die allmählich immer mächtiger zur Geltung kam. Bemerkenswert ist, dafs in seiner Betrachtung über den Affen die Leibnizische Vorstellung von der „Geisterleiter“, die dann stets wiederkehrt, in demütiger Gesinnung vorgetragen ist.

Weit tieferen Einflufs gewann Hallers Gedicht „Über den Ursprung des Übels“ (1733/34), das vornehmlich unter der Einwirkung Shaftesburys steht, daneben aber auch Züge von Leibniz aufweist**). Es wurde, wie die anderen Gedichte Hallers auch, von allen philosophischen Dichtern der Zeit von Kleist, Wieland und Uz bis zu Gottsched und Dusch herab immer wieder ausgebeutet, weit mehr als irgend ein anderes neben ihm. Gleichzeitig war in England ein didaktisches Gedicht entstanden, das ebenfalls Berührungspunkte mit den deutschen Theodiceen besitzt, Popes „Essay on man“ (1733). Auch hier ist ja die Tendenz des Ganzen, zu erweisen, dafs die Welt, so wie sie ist, die beste sein mufs und alles, was ist, recht ist. Wie

*) David Friedr. Straufs, Schriften II, S. 4; „B. H. Brockes u. H. S. Reimarus“.

**) S. Bondi a. a. O. S. 30 ff.

bedeutend dies Lehrgedicht in Deutschland wirkte, geht am klarsten aus dem bekannten Preisausschreiben der Berliner Akademie über das Popesche „System“ hervor, das die scharfsinnige Abhandlung „Pope ein Metaphysiker“ von Lessing und Mendelssohn (1755) veranlafste. Für Uz war es vor allem bei seinem „Versuch über die Kunst stets fröhlich zu seyn“ wichtig, ebenso wie die übrigen philosophischen Gedichte Popes, z. B. sein „allgemeines Gebet“, das Hagedorn frei übersetzte.

Von den mafsgebenden Philosophen und Dichtern eingeführt, drang das Problem immer weiter in die Poesie der Zeit ein. Die Alexandrinerfragmente aus Lessings Jugend zeigen, dafs auch er von der alle Gemüter bewegenden Frage nicht unberührt blieb; Kleist läfst seinen „Frühling“ mit Gedanken ausklingen, die ganz dieser Bewegung entstammen; Uzens Freund Cronegk versucht in einem Lustspielfragment „Die Klagen“, das grofse Rätsel in mythologisch-dramatischer Einkleidung zu lösen. Der Freiherr Joh. Casimir v. Creuz, der freilich in der Einleitung zu seinem „Versuch über die Seele“ erklärte, ihm gebe bei allen Betrachtungen die christliche Offenbarung den Ausschlag, und so begreiflicherweise zu einem religiös-hymnenartigen Charakter bei vielen seiner ernsten Gedichte kam, fafst in einer Strophe seiner Ode „Der Tod“ (1752) zwei Hauptpunkte der Uzischen Theodicee — das vollendetere Dasein nach dem Tode und den dann dem Menschen gewährten Einblick in den inneren Zusammenhang des im Diesseits willkürlich scheinenden — folgendermafsen zusammen:

„Es sey! Es ist und bleibt dein Schlufs:
Ich sterbe, glücklicher zu werden,
Weil unvollendt auf dieser Erden
Ich dort vollendet werden mufs.
Dort wird mein Wohl unendlich grünen;
Dort seh ich alles klärer ein:
Was mir ein Zufall hier geschienen,
Wird dort mir lauter Weisheit seyn“.

Und in seinen, nach französischer Vorlage verfafsten, „philosophischen Betrachtungen“ sagt er:

„Ein Strahl von Deinem Lichte (Gottheit)
Erleuchtet meinen Geist, die Wahrheit einzusehn“ —

eine Stelle, die vielleicht Uz im Sinne lag, als er seinen pathetischen Eingang schrieb:

„Mit sonnenrothem Angesichte
Flieg ich zur Gottheit auf! Ein Strahl von ihrem Lichte
Glänzt auf mein Saitenspiel, das nie erhabner klang".

Withof, der in sehr hohem Grade von Haller abhängig ist, berührt die Gedanken der Theodicee in zwei Lehrgedichten. „Die Eitelkeit der Bestrebungen nach zeitlicher Glückseligkeit" (1751) ist ihm ein Beweis, dafs wir zu einer höheren Seligkeit jenseits des Irdischen berufen sind, zur „Gottseligkeit". Die Übel und Leiden in der Welt zeugen nicht gegen die Güte Gottes; denn

„Das Übel zeigt ihn selbst in den verblichnen Farben,
Man kennt den weisen Arzt auch aus den tiefsten Narben".

So hatte auch Hagedorn, sogar noch positiver, die Leiden der Menschen zu rechtfertigen gesucht, indem er sie als eine Steigerung der folgenden Freuden hinstellte:

„Wer nicht vorher den Wehrmut schon geschmeckt,
Weifs kaum, wie süfs der Zucker thut*)".

Das Böse ist nach Withof nur zugelassen, damit wir aus freier Wahl Tugend üben nnd so uns des „höhern Ordens" würdig machen, ganz wie bei Uz:

„Nein, Freund, wir werden hier den Engeln nimmer gleich,
Die Erd' ist unser Haus und nicht ein Himmelreich:
Wir sind, das Herze sagts, zu einem höhern Orden,
Zu einer bessern Welt aus Gott geatmet worden,
Er wiegt den Menschen hier nach seiner Tugend ab".

Und bei seinen Auseinandersetzungen über „das Wesentliche in der Redlichkeit" preist er auch die zweckmäfsige Ordnung der Welt und stellt schliefslich das Haller-Shaftesburysche ethische Ideal mit etwas Popescher Färbung auf:

„Wer in der Tugend selbst den Lohn der Tugend findt,
Im allgemeinen Wohl den gröfsten Schatz gewinnt,
Und dorten im Verlust ein Königreich verlieret:
Der ist der grofse Mann, den Gottes Bildnis zieret".

Die Probleme Withofs sind mehr ethischer als metaphysischer Natur und kommen daher mehr bei Uzens didaktischem „Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu seyn" in Betracht. Direkten Zusammenhang mit der „Theodicee" hat dagegen Joh. Josias Sucros

*) „Die Gröfse eines weislich zufriedenen Gemütes" in dem „Versuch einiger Gedichte" 1729.

Lehrgedicht „Die beste Welt“ (1746). Einerseits ist er entschieden rationalistischer als Uz, andererseits aber zieht er Bibelstellen zum Belege heran und verweist in den Anmerkungen darauf. Die Übel sind auch bei Sucro deshalb da, weil sie den Zwecken des Ganzen dienen; er vertröstet auf eine andere Welt, wo Sünder wie Julian verdammt sind, Gerechte aber den Lohn und Ausgleich für ihre Leiden und Taten erhalten. Dies ist aber nur möglich, wenn der Mensch sittliche Freiheit hat, und darin liegt auch die Rechtfertigung des Bösen in der Welt. Die Begründung ist im übrigen sehr schwach; sie beruht im wesentlichen in dem Schlusse: Gott ist allmächtig, allweise, allgütig — also mufs alles Geschaffene diesen Eigenschaften Gottes entsprechen, und wo wir das nicht erkennen, ist eben unsere eigene Blindheit daran schuld. Wenn Uz an einer Stelle diesen Gedanken vorträgt (V. 37—42): Gott, der weiseste, hat diese Welt erwählt, wie können wir in unserer Blindheit sie verbessern wollen? — so geschieht es nur in der Meinung, den — subjektiven — unbedingt gläubigen Standpunkt des Dichters zu charakterisieren, nicht, als ob diese Idee objektiv irgendwie zwingende Beweiskraft besäfse. Er denkt hier ruhiger philosophisch als der trockene Sucro. Und ebenso bleibt er konsequenter bei der einmal angenommenen Wahl bei der Weltschöpfung, während Sucro zwar von einer Wahl unter „viel hundert Welten“ spricht, aber dabei doch wieder im Sinne Herders sagt: Gott konnte keine andere Welt schaffen als die unsrige; der Widerspruch zwischen beiden Anschauungen bleibt ihm verborgen.

Zernitz führt die Schöpfung der Welt auf die Liebe zurück, wie ja auch Leibniz lehrt. Seine „Gedanken von den Endzwecken der Welt“ suchen in allen Erscheinungen der Welt die Güte und Weisheit des Schöpfers zu erweisen. Die liebevolle Güte Gottes erstreckt sich aber nicht blofs auf den Menschen; denn dieser ist ja nur „ein kleiner Theil vom Ganzen“. Gott aber

> „ist nicht nur ein Gott der Menschen, selbst der Mücke
> Bestimmet seine Huld ein irdisch weises Glücke“.

So ist denn bei den Einrichtungen der Tierwelt nicht das Behagen des Menschen, sondern das eigene Wohlgefühl der Tiere die Absicht des Schöpfers; dies wird im Gegensatz zu der blofs auf den Menschen bezogenen Teleologie eines Brockes stark hervorgehoben:

> „Der Endzweck aller bleibt Glückseligkeit und Lust,
> Das reicht von Milben an bis zu der Menschen Brust“.

Der Mensch darf sich also nicht mit Selbstüberhebung als den einzigen Zweck der Schöpfung betrachten; aber er hat doch genug Anlafs zum Dank gegen den Schöpfer, indem er den grofsen Vorzug vor dem Tiere hat, durch Anwendung der ihm einzig verliehenen Vernunft Gutes zu tun und Böses zu meiden, also der Tugend zu leben. Darauf baut sich auch unsere Hoffnung, nach dem Tode in einer anderen Daseinsweise weiter zu existieren. Diese Ideen führt Zernitz auch in seinen lehrhaften Alexandrinergedichten „Der Mensch, in Absicht auf die Selbsterkenntnis“ und „Betrachtungen über die göttliche Weisheit beim Sterben der Menschen“ aus, ohne wesentlich neue Gesichtspunkte beizubringen.

Neues weifs auch Wieland nicht viel vorzutragen, der in seiner frommen Periode sich eingehend mit dem Problem der Theodicee befafste; wenn er auch bei dem grofsen Umfange seines Lehrgedichtes „Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt“ *) im einzelnen vieles berührte, was die kürzeren Theodiceen übergangen hatten, so war der Dichter damals doch noch zu jung, um selbständig neue philosophische Ideen einzuführen. Der Kern ist ganz der gleiche geblieben, auch noch in den prosaischen „Platonischen Betrachtungen über den Menschen“ (1755), in denen „die ewigen Gesetze der Ordnung und Vollkommenheit“ in der Welt beleuchtet, „die ganze Vollkommenheit des Menschen“ in Fähigkeiten gesucht wird, die der Mensch entwickeln soll, und die Bestimmung des Menschen für die Ewigkeit als sichere Tatsache behauptet wird. So ergeben sich bei Wieland und Uz in der Zeit ihrer erbitterten Fehde in ihrer philosophischen Dichtung Berührungspunkte, die den stürmischen Angreifer hätten belehren können, wie ungerecht seine einseitige Polemik war. Aber auch bei Wieland erschien in lehrhaftem Gewande, was Uz mit lyrischem Schwung vortrug.

## V.

Uz ist der einzige unter allen den zahlreichen Theodiceendichtern seiner Zeit, der es wirklich verstand, in lyrischem Schwung das philosophische Thema zu behandeln**). An didaktischen Dichtern war

*) 1751, in 6 Büchern.

**) Nebenbei spielten auch andere Lyriker auf das Thema der Theodicee an. — J. A. Cramers Verse in dem geistlichen Liede „Bremer Beiträger“ II, 79 (Kürschners Dtsch. Nat.-Litt.) sind wohl auf das Vorbild Uzens zurückzuführen.

ja kein Mangel; aber der einzige Haller gab in seinen philosophischen Gedichten auch seine ernste, markige Persönlichkeit, mit der Belehrung auch ein Stück seines Empfindungslebens. Aber wie schwer ist bei ihm der Ausdruck der schweren Ideen! In einer Sprache, der dialektische Elemente noch mannigfach anhängen, und die nicht nur Eleganz, sondern auch jede Geschmeidigkeit vermissen läfst, in einer bisweilen etwas pedantischen, gelegentlich aber auch Lohensteinisch angehauchten Behandlung des bildlichen Schmuckes, spröde und hart, wenn auch wuchtig und machtvoll kommen die ernst und tief durchdachten Ideen in logischer Anordnung zum Vortrage. Diesem Charakter ist der Alexandriner mehr angemessen als irgend ein beweglicheres Versmafs, und so kann man sich seine grofsen philosophischen Gedichte kaum in einem anderen Metrum denken, trotz der vereinzelten Versuche philosophischer Betrachtung im Tone der Ode wie die „Ehre“. In der Wahl des Versmafses und in der Grundstimmung ihrer Gedichte sind nun aber die Withof, Lessing, Zernitz, Sucro u. s. f. von Haller ebenso abhängig wie im Gedankengehalt, freilich ohne die originelle Kraft der Sprache ihres Vorbildes; und wenn ein Withof sogar die Freiheit dialektischer Formen auch nachahmt, wie er z. B. „er jägt“ und ähnliche niederdeutsche Formen schreibt, so ist nur der Eindruck recht deutlich, wie hier eigentlich unerlaubt steht, was der grofsen Persönlichkeit erlaubt ist. Bedeutende Geltung erlangt auch ein technisches Mittel, das man aus Horazens Episteln und Satiren lernte: die Exemplificierung auf einzelne Personen oder Vorgänge, die auch in den „moralischen“ Gedichten eines Gellert, Dusch u. s. w. allgemein üblich war. Dadurch nähern sich aber die philosophischen Gedichte immer mehr den moralischen Episteln, die ohne jede wirkliche Verinnerlichung mehr oder minder seichte Weisheitslehren in mehr moralischer als poetischer Weise vortrugen. Diese Lehrgedichte waren kein Gewinn für die Poesie, und die Versuche des Freiherrn v. Creuz, den wertvollen Ideenschatz in Oden für die Lyrik fruchtbar zu machen, scheiterten an dem geringen Talente des Dichters und seiner stets betonten Frömmigkeit, die sofort philosophische in religiöse Betrachtung übergehen liefs. Uzens Verdienst ist es, Philosophie in die Lyrik eingeführt, die Gedankenlyrik im vorigen Jahrhundert begründet zu haben. Freilich war er nicht der erste und noch weniger der einzige, der die ernste Lyrik einer gröfseren Beweglichkeit einerseits und gröfseren Verinnerlichung andererseits zuzuführen sich bestrebte; in

Liedern der Freundschaft und der Liebe, des Patriotismus und der Religion zeigt sich machtvoll diese Strömung von Pyra und Lange ab, bei Kleist, Ramler u. s. f., namentlich aber bei Klopstock und den Seinen; für die Philosophie aber steht Uz voran.

Auch hier kam ihm seine Schulung an den Liedern Hagedorns zu Statten. Hier hatte er Beweglichkeit der Sprache und Leichtigkeit des Versbaues gelernt. Zwar hat er sich nirgends — aufser an ein paar Briefstellen — der vers irréguliers bedient, die Hagedorn zuerst in seiner Übersetzung der Horazischen Ode (III, 19) Quantum distet ab Inacho den Franzosen und Engländern nachgebildet hatte; aber die Tendenz zu kürzeren, leichteren Versen als dem Alexandriner lag in ihm. Hatte er sich im sangbaren Lied tändelnd in mancherlei Formen bewährt, so suchte er auch für seine philosophischen Ideen sich von der bisherigen steifen Schablone frei zu machen. Er führt einen wohl abgemessenen Strophenbau ein, der der Monotonie der blofsen Alexandriner wohltätig gegenüber tritt. Innerhalb der Strophen nun kommt der Alexandriner bisweilen voll zu seinem Recht und wird oft prächtig seinem antithetischen Charakter gemäfs behandelt; ein Beispiel aus der „Theodicee“ mag das belegen:

„Er (Gott) sieht mit heiligem Vergnügen
Auf unsrer Erde selbst sich alle Theile fügen,
Und Ordnung überall, auch wo die Tugend weint:
Und findet wann sein Blick, was bös' und finster scheint
Im Schimmer seiner Folgen siehet,
Dafs, was geschieht, aufs beste stets geschiehet.“

Nicht immer ist die Verbindung des Alexandriners mit anderen Versarten glücklich; rühmlich aber ist der Bruch mit der Alleinherrschaft des Alexandriners jedenfalls, besonders da Uz gelegentlich*) sogar zur Bildung von Trimetern gelangt. Dactylische oder anapästische Metren zu wagen, hatte Uz trotz Hagedorns glücklicher Versuche nicht den Mut, nachdem er die Schwierigkeit derselben — bei antik reinem Bau, wie er ihn forderte — in seiner Frühlingsode kennen gelernt hatte. Durch den meist sehr feinsinnig und geschmackvoll gewählten Wechsel seiner jambischen und trochäischen Verse jedoch erreichte er einen hohen Grad von Leichtigkeit und Beweglichkeit. Und auch den Reim handhabte er, wenn auch nicht sehr rein — hierin machte er sich der gleichen Nachlässigkeit schuldig wie alle

*) In „An die Musen“ No. 51

seine Zeitgenossen — so doch geschickt in der Verschlingung des männlichen und weiblichen Versausgangs. Besonders lehrreich nach dieser Richtung ist seine Ode „An die Freiheit“ (No. 69), deren Strophenschlufs zuerst weiblich war; auf Gleims Rat wurde sie dann umgearbeitet und mit doppeltem männlichen Versausgang am Ende der Strophen versehen, entsprechend dem energischen, männlichen Gehalt, der eine solche Anähnlichung an Gleims Grenadierlieder wohl rechtfertigt. Uz erscheint im Versbau noch oft als suchender, der die verschiedensten Zusammensetzungen probiert und daher auch manchmal fehl greift. Oft ist der Strophenbau durch die Verschiedenheit der einzelnen Verse — es stehen manchmal Alexandriner neben vier- oder gar dreifüfsigen Zeilen — zu unruhig und läfst allzu sehr jede Gleichmäfsigkeit vermissen*). Als Experiment müssen auch 7 zeilige Strophen**) erscheinen, deren Reimstellung ababcbc entschieden noch eine achte Zeile erfordert. Einen Fortschritt bedeutet da schon eine Reimstellung aabcbc***), wie wohl das Reimpaar aa besser zum Abschlufs als zur Eröffnung der Strophe stehen würde. So ergibt sich bei Uz eine grofse Mannigfaltigkeit von Strophenbildungen, die in einzelnen Fällen nicht ganz glücklich sind; manchmal aber hat er gerade nach dieser Seite schöne Treffer gemacht, z. B. bei der Ode an „die Freude“ (No. 79), bei der „Theodicee“ (No. 63), „Laura“ (No. 77), der „Wollust“ (No. 31) u. a. m. Doch auch in den komplizierteren Versmafsen bewegt er sich meist ohne Schwerfälligkeit. Denn er besitzt ein sehr feines Gefühl für Rhythmus und eine grofse Leichtigkeit der Sprache. Sein Satzbau ist stets einfach und klar; die Ausdrücke vermeiden meist glücklich den Schwulst wie die nackte Prosa und sind würdig und angemessen. So hat Uz einen bedeutenden Schritt getan, die poetische Sprache auch beim Ausdruck philosophischer Gedanken gegenüber einem Haller, Pyra, Lange, Zernitz u. s. f. freier, leichter, natürlicher, deutscher zu machen; fast stets bewährt er guten Geschmack und sicheren Takt. Herder urteilt vollkommen richtig, indem er Uz als den einzigen seiner Zeitgenossen bezeichnet, „der so viel Weisheit mit so viel Schwung sagen kann“†).

---

*) z. B. in No. 11, 17, 75, 76 u. a.

**) In dem „Weisen auf dem Lande“ No. 18.

***) In „An die Scherze“ No. 61.

†) Fragmente, III. Sammlung, III, 1 „von der Horazischen Ode“, wobei Lange freilich ungebührlich überschätzt wird, indem er mit Klopstock, Ramler und Uz zusammengestellt wird.

Hat nun Uz sicherlich einen guten Teil seiner Vorzüge wie seiner Schwächen in den ernsten Oden Horaz zu verdanken, so hat er auch von seiner Vertrautheit mit seinem römischen Vorbild denselben äusseren Beweis gegeben wie Anakreon gegenüber, durch die Beteiligung an einer Übersetzung. War die Anakreonübersetzung ein Werk freudiger Jugend, so trägt der deutsche Prosahoraz von 1773 deutlich die Spuren bedächtigen Alters. Uz hatte seit seinen Hallischen Universitätsjahren wiederholt die Übertragung einzelner Gedichte von Horaz versucht, ohne dabei zu einiger Befriedigung gelangen zu können. Im Bewufstsein der Unzulänglichkeit seiner Kräfte einer solchen Aufgabe gegenüber und unter dem Eindruck von Lessings Kritik über S. G. Langes Horaz schrieb er am 21. März 1754 an seinen Freund Grötzner: „Wenn Sie den Horatium nicht eher deutsch zu lesen bekommen, bis ich denselben übersetze, so werden Sie ihn niemals deutsch lesen! Vestigia me terrent. Wer weifs, wo ein Lessing für mich jung geworden. Ich schicke mich überhaupt schlecht zu einem Übersetzer und bin niemals im Stande gewesen, nur eine einzige Ode des Horatii in solche Verse zu bringen, als ich wünschte, so oft ich auch angesetzt habe.“ Je öfter er Versuche zu einer Übersetzung machte, um so mehr befestigte sich seine Überzeugung, dafs Horaz niemals in deutschen Versen so wiedergegeben werden könne, dafs dieses Dichters eigentümlicher Charakter, seine Präzision und Kürze nur einigermafsen zum Ausdruck komme, wie er auch Klotz gegenüber aussprach*). Und die Übersetzungen, die ihm vorlagen von Bucholtz (1639) und Weidner (1690) bis zu Triller (1739), Lange (1752), dem Grafen Solms (1756—60) u. Chr. F. Weifse (1763), ja selbst Ramlers Proben aus Horaz (1769)**) konnten ihn nicht gerade ermutigen. So ist denn auch die später entstandene Übersetzung keine poetische Reproduktion, sondern ziemlich nüchtern gehalten. Der alternde Uz, der eigener dichterischer Tätigkeit ganz entsagt hatte, pflegte eifrig seine alten Lieblinge wieder und wieder zu lesen, zumal ihm die neue Richtung der deutschen Litteratur im Sturm und Drang gar nicht zusagte. So vereinigte er sich längere Zeit hindurch mit zwei Freunden, dem Generalsuperintendenten Junckheim und dem Hofkammerrat Hirsch, zu gemeinsamer Lektüre des Horaz in der Weise, dafs jeder der Teilnehmer zu den

*) Am 6. Febr. 1767, Briefe deutscher Gelehrten S. 186f.

**) S. Cholevius a. a. O. I, 472; 489f.; 496f.

Sitzungen eine Übertragung der fälligen Gedichte mitbrachte, und dafs nun aus jeder dieser drei Fassungen das beste herausgenommen und so eine möglichst getreue und gute Übersetzung kompiliert wurde, die aber auf eine poetische Form ganz verzichtete. Alle Aufmerksamkeiten wurde mit grofser Gewissenhaftigkeit auf möglichst genaue Wiedergabe des Wortsinns gerichtet; die poetische Schönheit Horazens wirklich wiedergeben zu können, glaubten die Ansbacher Freunde von vornherein nicht; aber bei aller Einfachheit ist doch ein Streben nach rhythmischem Wohllaut nicht zu verkennen, und der Ausdruck ist meist minder prosaisch, als in den meisten poetischen Übertragungen, wenn natürlich auch eine gewisse ängstliche Abhängigkeit vom Wortlaut des Originals sich bisweilen recht störend geltend macht. Als Probe aus dieser Übersetzung, die übrigens keine günstige Aufnahme fand und von Herder*) unter den anderen Horazübersetzungen gar nicht genannt wird, diene der Anfang der IX. Ode des I. Buches: „Siehst Du, wie der Soracte da steht, glänzend von tiefem Schnee; wie die gebeugten Wälder die Last kaum mehr ertragen, und, vom scharfen Froste gebunden die Flüsse stehen? Vertreibe die Kälte durch wohlunterhaltenes Feuer, und nimm reichlicher, o Thaliarch, vierjährigen Wein aus Sabinischem Gefäfse. Überlafs alles andere den Göttern! Sobald diese den auf der kochenden See tobenden Winden Ruhe gebieten, regt sich keine Cypresse, keine bejahrte Buche mehr“ u. s. w.

Es ist begreiflich, dafs diese Übertragung keinen tiefen Eindruck zu machen, keine irgend bedeutenden Einflüsse auszuüben im Stande war. Aber sie ist charakteristisch für den alternden Uz, der in den alten Lieblingen seiner Jugend bis ans Ende seine treuesten Freunde, seine höchsten Muster erblickte, selbst als er schon in einzelnen Gedichten über sie hinausschreitend der deutschen Lyrik neue Bahnen andeutend betreten hatte. Denn dafs ihm dies in seiner philosophischen Lyrik gelungen ist, bildet neben der feinsinnigen und taktvollen Ausbildung formaler Sauberkeit und Eleganz sein Hauptverdienst. Er hat einerseits nach besten Kräften die seichte anakreontische Zeitströmung gemäfsigt und vertieft, andererseits die Trockenheit didaktischer Betrachtung allmählich einer Auflösung in die Sprache des Gefühls, in den Flufs echter Lyrik entgegengeführt. Dadurch erhält er für Schillers Gedankenlyrik eine besondere Bedeutung.

*) Adrastea V, 9 „Briefe über Horaz“.

## VI.

Dafs Uz zu Schillers Lieblingsdichtern schon auf der Karlsschule gehörte — neben Klopstock, Haller, Lessing, Goethe und Gerstenberg —, bezeugt Karoline von Wolzogen*). Und eine Bestätigung findet diese Angabe in einer Stelle in Schillers Selbstanzeige seiner „Anthologie auf das Jahr 1782"**), wo er selbst die Zügellosigkeit dieser Jugendpoesien rügt: „Möchten sich doch unsere jungen Dichter überzeugen, dafs Überspannung nicht Stärke, dafs Verletzung der Regeln des Geschmackes und des Wohlstands nicht Kühnheit und Originalität, dafs Phantasie nicht Empfindung, und eine hochtrabende Ruhmredigkeit der Talisman nicht sey, von welchem die Pfeile der Kritik splitternd zurückprallen; möchten sie zu den alten Griechen und Römern wieder in die Schule gehen, und ihren bescheidenen Kleist, Uz und Gellert wieder zur Hand nehmen!" u. s. w. Wie sehr Schiller auch später noch Uzens Verdienste zu würdigen wufste, haben wir schon S. 37 zu berühren Gelegenheit gehabt. Und auch kleine Ähnlichkeiten, die einzeln nichts beweisen, in ihrer Gesamtheit aber ein Nachklingen Uzischer Anakreontik, Philosophie und Ausdrucksweise dartun, finden sich besonders in den frühen Gedichten Schillers öfters. Zwei etwas stärker hervortretende Beispiele mögen das belegen. Uz hatte das alte schon von Triller und später von Lessing***) verwendete anakreontische Thema des „Tabacksrauchers" (No. 50) ins Ernste gewendet und den Grundgedanken seines Gedichtes, das so seinen Ursprung aus der Anakreontik ganz verleugnet, in den Worten zusammengefafst:

„Rauch ist alles, was wir schätzen:
Unser theuerstes Ergetzen,
Unser Leben selbst ist Rauch.
Weht nicht über frische Leichen
Jedes Morgens kühler Hauch?
Viele werden heut erbleichen
Und vielleicht ich selber auch."

Im Gedankengehalt wie im Metrum erinnern daran Schillers Zeilen im „Siegesfest":

---

*) „Schillers Leben". Stuttgart, Cotta & Kröner, S. 18.

**) Goedekes krit.-hist. Ausg. II, 384 ff.

***) Lachmann-Muncker I, 119.

„Rauch ist alles irdsche Wesen;
Wie des Dampfes Säule weht,
Schwinden alle Erdengröfsen,
Nur die Götter bleiben stät."

Und wenn diese Strophe schliefst:

Um das Rofs des Reiters schweben,
Um das Schiff die Sorgen her;
Morgen können wirs nicht mehr,
Darum lafst uns heute leben!"*) —

so ist das zugleich ein Beispiel, wie Schiller die überlieferten Metren freier und seinen Zwecken angemessen ausführt, was er z. B. auch in dem Gedicht „An einen Moralisten" in der freien Mischung von Alexandrinern mit 4- oder 5-füfsigen Jamben, vor allem deutlich aber in seinem Lied „An die Freude" tut. Hagedorn hatte zuerst einen Hymnus „An die Freude" gedichtet, in dem er die Anrede an dies „Himmelskind" durchführte:

„Freude, Göttin edler Herzen!
Höre mich.
Lafs die Lieder, die hier schallen,
Dich vergröfsern, dir gefallen:
Was hier tönet, tönt durch dich."

Uz nahm sowohl die Anrede, den Ton des begeisterten Hymnus, wie das energische trochäische Versmafs auf und bildete beides pathetischer weiter aus:

„Freude, Königinn der Weisen,
Die, mit Bluhmen um ihr Haupt,
Dich auf güld'ner Leyer preisen,
Ruhig, wenn die Thorheit schnaubt:
Höre mich von Deinem Throne,
Kind der Weisheit, deren Hand
Immer selbst in deine Krone
Ihre schönsten Rosen band!"

Wenn nun Schiller, der beide Vorgänger oder doch wenigstens Uz wohl kannte, sein hohes Lied der Freude ebenfalls mit dem

*) Dafs an dieser Stelle vielleicht direkte Anlehnung an Horaz (od. lib. II, 16) anzunehmen sei, macht Cholevius II, 152 wahrscheinlich.

pathetischen Anruf und in demselben packenden Metrum, das er durch die Anfügung des Chorschlusses zu einem unübertrefflichen Meisterstück eines Rundgesanges machte, durchführt, so kann man hier wohl von einer fruchtbaren direkten Anregung durch Uz sprechen ohne das „Vielleicht", das Minor*) vorsichtig hinzusetzt. Und mit Rücksicht auf solche Analogien ist es vielleicht nicht zu kühn, auch in der „Braut von Messina" noch einen Nachklang Uzisch-Kleistscher Ideen zu finden, wenn es heifst:

„Wohl dem! Selig mufs ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur,
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
Kindlich liegt an der Brust der Natur!" u. s. w.**)

Doch mag man auch hier noch mit Cholevius und Rosenberg***) direkte Anlehnung an die II. Epode von Horaz annehmen; Schillers Art der Verwendung von mythologischen Bildern aber ohne weiteres auf Horaz zurückzuführen, wird kaum möglich sein. Sie sind ganz selbständig in einem neuen Sinne verwertet, indem sie symbolisch zu Trägern von philosophischen Ideen werden, wie bei keinem seiner Vorgänger, aufser gelegentlich bei Uz. Am deutlichsten zeigt sich das in dem Gedicht auf „Die Dichtkunst" (No. 55); der Ideengang Uzens ist darin folgender: Ich liebe die Muse, denn ich bin zu ihrem Priester geweiht. Sei mir huldreich, Dichtkunst; Du bist ein Kind des Bacchus und der Liebe, erzogen von Unschuld und Natur, unterrichtet von der Weisheit über den Ursprung der Dinge und über das wahrhaft Grofse und Gute; dann tratest Du unter die Menschen und:

„Sie fühlten ungefühlte Glut,
Als nun Dein höhers Lied ertönte,
Das, reizend wann es unterwies,
Von rauher Wildheit sie entwöhnte,
Und Menschen werden hiefs.

---

*) In seinem „Schiller", II, 420.

**) S. bei Uz z. B. No. 26, 39, 57 u. a. m.

***) Die wenigen direkten Anlehnungen an Horaz sind sorglich zusammengestellt bei Cholevius a. a. O. II, 152 und Emil Rosenberg, Die Lyrik des Horaz. Gotha 1883. Seite 26.

Du sangst: es rissen sich bemooste Felsen los
Aus drohender Gebirge Schoos,
Und rollten fort mit eignem Lauf,
Und thürmten sich zu Mauern auf.

Die Tieger unter düstern Sträuchen
Behorchten Dein entzückend Spiel;
Und auch die unbelebten Eichen
Erhielten ein Gefühl.“

Du brachtest die Menschen zum Guten; denn während die Weisheit sich nur an den Verstand wendet und darum nur flüchtigen Eindruck macht, öffnest du das Herz der Wahrheit und führst uns so zur Tugend. Du eröffnest auch der Ehre Heiligtum und reizest so zu grofsen Taten und verherrlichst sie dauernder, als es die Muse der Geschichte vermag.

Der gewaltige Fortschritt, den Uz hiermit gegenüber seinen früheren Verherrlichungen der Poesie*) gemacht hat, leuchtet ein. Nicht mehr als Ermunterung zu „weisem“, heiterem Lebensgenusse wird hier die Poesie aufgefafst, sie soll als eine bedeutende ethische Macht dargestellt werden, die in der Kulturentwicklung eine bedeutsame Rolle gespielt hat und noch weiter spielt**). Die Darstellung, wie sie die Menschen von der Wildheit zur wahren Menschheit erhebt, kann an die Erziehung der Menschen durch „Die Künstler“, noch mehr durch Ceres und die übrigen Götter im „Eleusischen Fest“, die Betonung der Wirkung auf das Herz an „Die Macht des Gesanges“ erinnern***). Nicht als ob hier bei Schiller im geringsten Entlehnungen vorlägen! Aber die ähnlichen Züge im einzelnen lassen nur um so mehr die Tatsache hervortreten, dafs Uz in der lyrischen Behandlung einer Kulturidee, zu deren Trägern er mythologisch-symbolische Gestalten macht, ein Vorgänger Schillers, ja der erste Pfadfinder zu diesem eigensten Gebiete Schillers war.

Hier deutet Uz also auf die Zukunft vor. Aber auch hier kleben

---

*) Nr. 17, 33, 51.

**) Hier mag auch auf Wielands „Gratien“ hingewiesen sein, die zwar nichts für die Entwicklung der Lyrik bedeuten, aber eine ähnliche Idee in ähnlicher Einkleidung ausführen.

***) Interessant ist, dafs gerade bei der „Macht des Gesanges“ Cholevius a. a. O. eine direkte Anlehnung an Horaz (od. lib. IV, 2) nachweist.

ihm Mängel seiner Zeit in hohem Mafse an. Schiller beherrscht in seinen philosophischen Gedichten die antike Mythologie in einer Weise, dafs die griechischen Gestalten lebendig geschaut vor uns stehen, die natürliche Verkörperung von Ideen. Uz hat nicht diese Kongruenz von Gehalt und Form erreicht; ihm sind trotz oder vielleicht gerade wegen seiner ständigen Beschäftigung mit Horaz, der ja auch Personifikationen und Allegorien liebt, die antiken Götter nicht so lebensvoll vor die Seele getreten, und so läfst er die „Dichtkunst" eine Tochter des Bacchus und der „Liebe" sein, von der „Unschuld" und „Natur" erziehen, von der „Weisheit" unterrichten, kurz, er setzt hier fast durchweg — der vereinsamte Bacchus macht das doppelt empfindlich — vage personifizierte Begriffe an Stelle von göttlichen oder heroischen Gestalten, wie Schiller tut. Diese Mischung mythologischer und allegorischer Figuren findet sich oft in seinen Oden, während Schiller von seiner „Anthologie auf das Jahr 1782" an sich von diesem Fehler der früheren Odendichter immer mehr frei macht. Und doch hat auch Uz im Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen schon einen Schritt zu gröfserer Klarheit getan; seine Bilder sind einfacher und verständlicher, wie man am besten daraus ersieht, dafs er auf erklärende Anmerkungen zu seinen Gedichten ganz verzichten kann, während sie bei einem Ramler unumgänglich nötig und sehr umfangreich waren und sogar von dem eleganten Hagedorn nicht verschmäht wurden, der sie auch theoretisch ziemlich in jeder Vorrede zu seinen Gedichtausgaben eifrig verteidigte*). Wo Uz ausnahmsweise Anmerkungen setzt, und das ist blofs bei seinem grofsen Lehrgedichte, nicht in seiner Lyrik, geben sie nur Quellennachweise; zum Verständnis des Textes sind sie nicht erforderlich wie etwa bei Ramler und teilweise auch Klopstock. So bewährt er auch hier seine richtige Empfindung für Mafs und Einfachheit, die ihn in seiner ganzen Dichtung, namentlich aber in seiner Gedankenlyrik auszeichnet.

Es ist sehr zu bedauern, dafs Schiller nicht zu der Ausführung seiner Absicht kam, mit Uzens „Theodicee" einen Wettkampf zu wagen. Die Tatsache aber, dafs er überhaupt diesen Gedanken fafste**), beweist am besten, dafs er in Uz einen nicht verächtlichen Vorgänger

*) So beruft er sich im Vorbericht zu seinen moralischen Gedichten auf den Vorgang von Opitz, Pope, Boileau, La Fontaine, Wernicke, Canitz; satirisch gefärbt kehrt die Verteidigung der Anmerkungen wieder in seinem „Schreiben an einen Freund." Noch bei Wieland sind oft gelehrte erklärende Anmerkungen zu finden.

**) S. Brief an Körner vom 28. Februar 1793.

in der Gedankenlyrik sah. Robert Boxberger hat*) zuerst den interessanten Bericht gewürdigt, den Schillers Jugendfreund Conz darüber aus den Jahren 1792—94 gegeben hat. „Ich hörte oft aus seinem Munde", sagt Conz, „ihn nicht nur die Fülle der Hallerschen Lehrpoesien, die seinem eigenen Tiefsinn und Ernst so sehr zusagten, rühmen. Auch von Uzens lyrischem Schwung, besonders seiner Theodicee, der herrlichen Lehrode . . . sprach er mit dem gröſsten Wohlgefallen und äuſserte mehrere Male den Gedanken gegen mich, er hege den Entwurf, in einem ähnlichen Gedichte, als Pendant zu diesem, die Resultate der kritischen Philosophie, von der er damals ganz begeistert war, wie Uz es hier mit der Leibnizischen versuchte, in einer Art Wettstreit darzustellen: das Wagestück, mit einem so vorzüglichen Kopfe, wie Uz, seine Kraft zu messen, reize ihn". Auch wenn man die Hypothese Boxbergers, der in dem „Glück" und der „Nänie" Bruchstücke der Schillerschen Theodicee erblickt, nicht sehr glücklich finden kann, erhält doch das Verhältnis von Schiller zu Uz durch diese Mitteilungen seine beste Beleuchtung. Charakteristisch ist aber auch ein Vorgang aus dem Jahre 1796. Schiller konnte für seinen Musenalmanach nicht das gewünschte Portrait Goethes erhalten, und kein anderer lebender Dichter schien ihm würdig, an seine Stelle zu treten. Da bat er Goethe ihm ein Bild des kürzlich verstorbenen Uz zu besorgen**), freilich mit dem gleichsam entschuldigenden Hinweis auf das „Ansehen von Billigkeit und Honeteté, wenn wir Einem aus der alten Zeit diese Ehre erweisen"; aber diese Wahl deutet doch die Hochschätzung an, die er dem bescheidenen Vorläufer nicht versagte. Und Herder legt noch im Jahre 1801***) mit warmer Verehrung einen „Kranz auf Uz Grab" nieder, in seinen Oden, namentlich den horazischen, den Kern seiner Bedeutung erblickend: „Wäre diese sonore Lehrode nicht Poesie? Wäre z. B. (wie unsere Neulinge wollen) Uz kein lyrischer Dichter? Wenn nach griechischer Weise einem Verstorbenen sein Ehrenzeichen, eine bekränzte Lyra aufs Grab gelegt werden sollte; so gebührte sie Ihm! Eine Lyra mit dreifachem Kranze, der Dichtkunst, der Weisheit und des tätigen Ver-

*) In Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. VIII, 120—127.

**) 12. Juli 1796. — Das Bild kam dann doch nicht in den Almanach, wahrscheinlich wohl, weil schon im Göttinger Musenalmanach auf 1797 ein Portrait von Uz erschien, das sein Freund Degen freilich (a. a. O.) „vollends eine Karikatur" nennt.

***) „Adrastea" II, 3; Suphan XXIII, 245 f.

dienstes, umwunden. Eben Er traf den Ton, in dem die Lehre, jedermann verständlich, in feurigen oder sanften Silbenmafsen unser Gemüt durchdringet, und es in süfser Begeisterung mit sich forziehet oder fortreifset. Seine besten Oden sind ein Lehrbuch der liebenswürdigsten Moral in süfsen Gesangweisen. Wenn gleich er Horazens Silbenmafse nicht gebraucht, so spricht doch Horazens Geist durch ihn, im Gehalt sowohl als im Schwung und in der Anordnung seiner Oden. Kehre der Klang derselben, die ein bisarrer Geschmack verdrängt hat, ins Ohr der Jünglinge wieder!"

München.

# NEUE MITTEILUNGEN.

## Noch einmal Perraults Märchen „Riquet à la houpe“.

Von

A. F. Dörfler.

Karl Otto Mayer hat in dieser Zeitschrift V, 122 ff. den Nachweis geliefert, dafs Perraults Märchen „Riquet à la houpe“ auf mündlicher Überlieferung beruhe, und nicht, wie Grimm (Kinder- und Hausmärchen III[3] 299 ff.) anzunehmen geneigt ist, „als blofse Erfindung gelten“ könne. Zur Bekräftigung seiner Ansicht zieht K. O. Mayer das Märchen „Kadour“ heran, welches in einer Sammlung: „Nouveau Récuil de Contes de fées“ 1718 (neu aufgelegt 1731 und zuletzt im Cabinet des fées XXXI 171—375) erschien. Die Inhaltsangabe dieses, sowie des Perraultschen Märchens ist bei K. O. Mayer nachzulesen; ich will hier nur ein unedirtes Märchen der Magyaren des Kalotaszeger Bezirks (Nordwesten Siebenbürgens) in genauer Übersetzung zur Erhärtung des Mayerschen Nachweises mitteilen:

„Vor vielen Jahren stand auf dem Berge bei Magyar-Gyerö-Monostor eine grofse Burg, aus deren Steinen man die jetzige Kirche erbaut hat. In dieser Burg lebte ein reicher, aber ein gar strenger Herr, der nie heiraten wollte, weil er an jedem Weibe etwas auszusetzen hatte; das eine war ihm zu grofs, das andere zu klein; das eine schön aber dumm; das andere klug, aber häfslich. Bei ihm diente eine wunderbar schöne Maid, namens Máriskó (Mariechen). Diese war zwar so schön, wie die Frühlingssonne, aber dumm, wie eine Kuh. Oft sagte der Herr zu den Leuten: „Ihr fragt mich, warum ich die dumme Máriskó bei mir halte? Nun ich will es euch sagen! Ich halte sie deshalb bei mir, damit ich ihre Schönheit sehend, die Männer nicht so sehr auslachen soll, die da heiraten; ihre Dummheit beobachtend aber vergeht mir selbst die Lust zu heiraten“.

Der Herr war nun ein gar strenger Herr und fluchte den ganzen Tag über wie ein Tartare, wenn Máriskó, wie gewöhnlich, etwas Dummes anstellte. Die arme Maid war eine Waise und hatte Niemanden

auf der Welt und weil sie so gar dumm war, so brauchte sie auch kein Mensch und sie mufste also bei diesem fürchterlichen Herrn ihr Leben fristen. Da ging sie einmal weinend in den Wald hinaus, um für ihren Herrn Erdbeeren zu sammeln und pflückte in ihrer Dummheit Tollkirschen statt Erdbeeren. Da trat der wilde Alte (vad öreg) an sie heran und sprach: „Du bist sehr schön, Máriskó, aber furchtbar dumm! Du pflückst Tollkirschen statt Erdbeeren! Komm, ich will dir deinen Topf mit Erdbeeren füllen!“ Im Nu hatte der wilde Alte den Topf bis an den Rand mit Erdbeeren gefüllt. Nun sprach er: „Ich will dir so viel Verstand verleihen, dafs du das klügste Weib der Erde sein wirst, wenn du nach Ablauf eines Jahres mein Weib werden willst. Was meinst du dazu, Máriskó?“ Die Maid dachte in ihrer Dummheit nicht viel nach, sondern willigte sogleich in den Vorschlag des wilden Alten ein. Der wilde Alte spie nun der Maid drei Mal auf das Haupt und verschwand. Máriskó kehrte mit den Erdbeeren heim zu ihrem Herrn und war von dieser Zeit an wie ausgetauscht. Ihr Herr wunderte sich nun jeden Augenblick über ihre aufserordentliche Klugheit, so wie er sich früher jede Minute über ihre Dummheit zu ärgern hatte. Aber auch den Leuten fiel das veränderte Wesen der Máriskó auf und bald fanden sich genug Burschen, die sie heiraten wollten. Aber sie merkte in ihrer Klugheit, dafs ihr Herr sie liebe und als dieser sie zum Weibe haben wollte, so willigte sie ein und dachte bei sich, den wilden Alten irgendwie zu betrügen. Sie ward nun die Frau ihres Herrn und lebte lustig ihre Tage. Aber da rückte endlich auch der Tag heran, wo sie die Gattin des wilden Alten hätte werden sollen und trotz ihrer übernatürlichen Klugheit hatte sie noch immer nichts ersinnen können, um ihr Versprechen nicht einlösen zu müssen. Je näher der Tag heranrückte, desto dummer ward die Máriskó und an diesem Tage brach ihre frühere Dummheit wieder so sehr hervor, dafs sie die Burg anzündete. Der wilde Alte hatte ihr nicht nur den Verstand geraubt, sondern sich an ihr auch so gerächt, dafs er sie, indem er ihr Haupt anspie, in Stein verwandelte. Ihr Bild sieht man auch jetzt noch im Steine neben der Kirchentüre . . .“

Das Motiv stimmt mit dem in Riquet à la houpe behandelten überein, noch mehr aber deckt es sich mit dem des erwähnten Märchens „Kadour“, wo das schöne, aber dumme Mädchen sich nicht einem Prinzen (wie im Perraultschen Märchen), sondern dem König der Gnomen verspricht, der ihr Geistesgaben verleiht. Die ursprüngliche Gestalt des magyarischen Märchens ward mit der Zeit mit einer Lokalsage über die Gründung von Magyar-Gyerö-Monostor verflochten. In den „Siebenbürgischen Sagen“ von Friedrich Müller heifst es (S. 243): „Magyar-Gyerö-Monostor soll nach der Sage von Kolos-Monostorer (bei Klausenburg) Mönchen gegründet worden sein, welche längs dem Ufer des Bedecser Baches herauf kommend an diesem damals waldbedeckten einsamen Orte einen schicklichen Platz zu einem Kloster und einer Kirche gefunden. Diese Gegend soll auch Wallfahrtsort der Kolos-Monostorer Mönche gewesen sein. Eine andere Sage schreibt

indessen die Gründung dieses Klosters und dieser Kirche zwei gefallenen Mädchen zu, welche um ihr Vergehen zu sühnen, sich diesen Aufenthaltsort in der Wildnis schufen. Zwei weibliche Gestalten in halberhabener Arbeit über dem südlichen Eingang der Kirche werden mit dieser Erzählung in Verbindung gebracht“.

Das eigentliche Märchen hat also eine Lokalfärbung erhalten. Statt dem erwähnten König der Gnomen des französischen Märchens tritt die verwandte dämonische Gestalt des „wilden Alten“ auf, der ein Waldgeist in struppiger, haariger Menschengestalt ist. Über ihn berichtet eine magyarische Sage aus dem Kalotaszeger Bezirk Folgendes: Vor vielen hundert Jahren hatten die Holzfäller gar leichte Arbeit. Sie gingen in den Wald hinaus, afsen und tranken und schliefen. Sie legten etwas Fleisch und Wein abseits unter einen Baum für den wilden Alten, der sich daran erquickte und die schwere Arbeit für alle Holzfäller bis Abend verrichtete. Mit der Zeit aber wurden die Holzfäller übermütig, neckten den wilden Alten und legten ihm oft Wasser statt Wein hin. Da ärgerte er sich einmal und verwüstete alle Weingärten der Gegend, so dafs heute keine Spur mehr von ihnen übrig ist. Er sagte: „Gebt ihr mir Wasser statt Wein, so trinket denn auch Wasser!“ Er arbeitete aber auch bei Wasser noch immer für die Holzfäller fort, obwohl sie ihn von Tag zu Tag immer mehr foppten. Da war es einmal ein sehr kalter Wintertag und die Holzfäller bliesen sich in die Hände, um sie zu erwärmen. Der wilde Alte fragte. „Warum bläst ihr euch in die Hände?“ Die Holzfäller versetzten: „Damit sie warm werden!“ Nun blies er sich auch in die Hände. Gegen Mittag machten sie ein Feuer an und kochten sich eine Suppe. „Warum bläst ihr die Suppe?“ fragte der wilde Alte. „Damit sie kalt werde“, versetzten die Holzfäller. Da ärgerte sich der wilde Alte und rief: „Einmal bläst ihr, damit es warm werde; ein anderes Mal bläst ihr, damit es kalt werde! ihr wollt mich stets zum Narren halten! Na, wartet nur!“ Der wilde Alte ging weg und hilft seit der Zeit keinem Holzfäller mehr, ja er verfolgt sogar die Menschen, die im Walde Bäume fällen . . . .“

Dies Märchen scheint ein Allerweltsmärchen zu sein. Mario Menghini schreibt ausführlich in einem Aufsatz (in der Zeitschr. d. Ver. f. Volkskunde I. S. 403 ff.) über eine Broschüre des Giannini, die unter dem Titel „L'Uomo Selvaggio“ (Lucca, Giusti 1890) erschienen ist und dies „traditionelle Motiv, das bei den mittelalterlichen Novellisten beliebt war“. Der Wilde begegnet uns aufser bei Äsop noch bei Avianus (Satyrus et Viator), bei Erasmus, bei la Fontaine, und Spuren von einem „wilden Menschen“ finden sich in alten toskanischen Versen, im Dittamondo von Fazio degli Uberti, im verliebten Roland, in den 13 Nächten von Straparola, in einem Faschingsliede u. s. w.“

Dieser „wilde Alte“ (vad öreg) kommt im magyarischen Volksglauben auch unter dem Namen „Wald-Wunder“ (erdei csoda) vor (s. Ipolyi, Magyar mythologia = Magy. Mythol. Pest, 1854; S. 107).

Bei dem mitgeteilten magyarischen Märchen haben wir also zweierlei zu bemerken: 1. ist es mit einer Lokalsage in Verbindung gebracht; 2. tritt statt dem Gnomenkönig der „wilde Alte“ auf, der aber auch, gleich den Gnomen, ein Wald- und Berggeist ist. In der ältesten Fassung und der ihr am nächsten stehenden Fassungen mögen wohl nicht die ihrem Wesen nach immerhin zahmen Gnomen aufgetreten sein, sondern vielmehr ein den Menschen feindlich gesinntes Wesen. Ein Märchen der Siebenbürger Rumänen, das ich in der jüdischen, für Volksforscher höchst bedeutsamen Gemeinde Entradam = „Unter dem Damm“, weil die Ortschaft von der Stadt Naszód durch einen „hegenden Faden“ ursprünglich abgeschlossen war, vgl. Liebrecht, Zur Volkskunde) gehört habe und das mit unserem Märchenkreis verwandt ist, lautet also:

„Es lebte einmal eine gar arme Witwe, die hatte einen Sohn, mit dem sie gar nichts anfangen konnte. Er war grofs und stark, wie ein Eichbaum und schön, wie der Abendstern; aber er war so dumm, wie eine Gans. Er konnte mit einer Hand Bäume entwurzeln und allein so schwere Lasten tragen, die zehn Männer nicht hätten fortschaffen können, aber niemand konnte ihm Arbeit geben, denn durch seine Dummheit verdarb er alles. Weil er so schön und dumm war, nannten ihn die Leute Fotzfromos. Die arme Witwe ward von Tag zu Tag älter und schwächer, und konnte das tägliche Brot für sich und ihren dummen Sohn kaum mehr verdienen. Fotzfromos wäre durch seiner Hände Arbeit ein reicher Mann geworden, wenn er nicht jede Arbeit durch seine Dummheit verdorben hätte. Die arme Witwe fragte einen Popen (Geistlichen) nach dem anderen, eine Descanterete (Besprecherin) nach der anderen um Rat, aber kein Mittel half dem Fotzfromos; er blieb so dumm, wie vordem. Da ärgerte sich einmal am heiligen Pfingstabend die arme Witwe gar sehr über ihren dummen Sohn und rief: „Weder Gott noch Mensch kann dir die Dummheit aus dem Kopfe treiben!“ Da rief jemand im Zimmer: „Wenn Gott sie nicht kann, wenn Mensch sie nicht kann, so kann **ich** sie vertreiben!“ Der Teufel erschien im Zimmer und sprach: „Wenn ihr wollt, so soll der Fotzfromos ein gar ansehener und reicher Mann werden, aber jedes Kind, das seine Frau zur Welt bringt, soll mir gehören!“ Die Beiden willigten ein und der Teufel machte aus dem Fotzfromos einen so klugen Mann, wie es einen solchen im ganzen Lande nicht gab. Der König hörte bald von seiner Weisheit, rief ihn zu sich und gab ihm seine Tochter zur Frau. Nach einem Jahre bekam der Fotzfromos einen Sohn; aber kaum kam das Kind zur Welt, so holte es der Teufel ab. So geschah dies mit elf Kindern. Beim zwölften Kinde aber dachte bei sich der Fotzfromos: „Na, warte nur Teufel!“ und als das Kind halb im Mutterleibe, halb auf der Welt war, so liefs es der Fotzfromos schnell taufen. Da ward es dunkel im Zimmer und als es wieder hell wurde, da war der Fotzfromos nicht mehr da. Der Teufel hatte ihn selber geholt. Was einem Gott verleiht, das soll man nicht verbessern wollen . . .“

Für K. O. Mayers Nachweis betreffs der volkstümlichen Abstammung des Perraultschen Märchens ist also hiermit eine neue Bestätigung erbracht.

Budapest.

---

# Karls Recht.

Von

Fridrich Pfaff.

---

In Shakespeares Kaufmann von Venedig ist bekanntlich ein weitverbreiteter alter indischer Stoff verarbeitet. Als Grundform der von Shakespeare benutzten Erzählung ist die Geschichte von Gianotto in Ser Giovannis Pecorone anzusehen. Der Quelle näher aber steht der 1493 gedruckte Meistergesang, den Müllenhoff in Zs. f. D. Alt. XIV, 525—530 mitteilte. Hier finden sich aufser dem verpfändeten Pfund Fett aus dem Leibe des Schuldners auch das unversehens getötete Kind und der zu Tod gefallene alte Mann. Der weise Urteilsspruch wird dem grofsen Sagenhelden Kaiser Karl in den Mund gelegt. — In einem Rechtsbuche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, welches einem Rechtsbeamten der Stadt Villingen auf der Baar in Baden gehörte und nun Hs. 16 (Papier, Folio) der Freiburger Universitätsbibliothek ist, fand ich eine ganz ins Kleinbürgerliche gerückte Prosaerzählung, die den gleichen Stoff behandelt und wohl mitteilenswert ist. Über die Handschrift, die unter Anderm auch eine Villinger Markbeschreibung von 1563 enthält, werde ich an anderer Stelle fernere Mitteilungen machen. Die weitläufige Litteratur zum Kaufmann von Venedig anzugeben dürfte überflüssig sein. Es genügt wohl auf Benfey, Pantschatantra I, 392 ff., Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen Seite 261 und auf A new variorum edition of Shakespeare ed. by H. H. Furness, VII, 287 ff. zu verweisen. Es sei nur noch zu dem Rechtsspruche wegen des Totfallens bemerkt, dass auch die Leges Heinrici I, c. XC, § 8 folgende Stelle enthalten: *Si homo cadat ab arbore vel quolibet mecannico super aliquem ut inde moriatur ...... si quis obstinata mente contra omnium aestimationem iudicare vel Weram exigere praesumpserit, si placet, adscendat et illum similiter obruat.* Vgl. Schmid, die Gesetze der Angelsachsen I, 270 (2. Aufl. 485). Die Leges Heinrici I. enthalten

übrigens nicht alten Rechtsbrauch, sondern sind ein kritikloses Sammelwerk aus zum Teil auch orientalischen Quellen. Ich verdanke diese Notiz K. v. Amira. Vgl. auch H. Brunner, Berliner Sitzungsberichte 1890. II, 818. Der seltsame Rechtshandel, vgl. Chamissos „Urteil des Schemjáka“, steht in keinem Zusammenhang mit den Rechten der guten Stadt Villingen, sondern verdankt seine Aufnahme in das Villinger Rechtsbuch nur der Liebhaberei des Schreibers des betreffenden Abschnitts.

(Bl. 21a.) Item vf ain zit hat es sich begeben, das ainer gar jn armut komen, nitz gwist weder im lyb noch an seel, wie er bezallen solt, kund oder mocht. Er trachtet in im selber, wie er die sach angrif vnd gieng zu ainem jüden, bat in, das er im lyhe: vf zimliche zit wolt er in bezallen. Der jüd sagt: Guter frindt, seist wilkum. (Das ist: der teufel kompt.) Ir wissent wol, wan ir entlehnen wolt, das mir jüden nit leyhen, dan mir habent pfand. Der gut arm man hat kain pfand, kundt im nytz insetzen, satzt im in sin trew, fromkait vnd glouben. Der jüd sagt: Das nim ich nit an; aber ich wil dir lyhen 40 g. vf ain pfund schmer vs dinem leyb mir zu geben, so zil vnd tag verfalt. Der gut arm man gieng sin in, sagt zu, er wölte es halten. Item es kam der tag, der jüd lud den armenn man fur das gricht. Der gut arm man war kumerhafftig, dacht: was dem juden zugsagt hast, must im halten, vnd fur also der arm man mornderigs mit aim klafter holtz in die stat hinin das recht zu verston, wie im der judt verkunt hat. Vnd als er in die stat fur mit dem holtz, furt er vber ain jung kind. Des kindtz vatter erfur, schwur vnd fluchet: Das dich botz diser vnd jenner schendt! Du hast mir min kindt zu todt gfaren, min lib vnd blut, must mir sterben oder besseren, wie hie recht ist. Lieber, sagt jenner, jch mus heut hie am rechten erschinen, hab gedacht, was ich dem zu antwürt geben wöl, vnd bin in vnverdachtem mut daher gefarren: bit dich, las mich bliben, wil dir am rechten antwurt geben. In disen sachen allen sampt kam der arm man fur gricht, wolt dem jüden vnd dem vms kindt ins recht antwurt gen. Als nun das gricht den armen man ersach, fragt man nit vil nach im, als oft noch gschicht, lies in sitzen, er hat lutzel nachfrag. In dem gieng der arm man hinus, die weil kain nachfrag nach im was, satzt sich an ain stegen vnd entschlief ee man im nach fraget. In dem wie er also schluf, fiel er vm vnd fiel hinab. Im abefallen schlug er ain alten man zu todt. Des alten mans sun lief herus: Das dich gotz diser vnd jenner schindt! must mir min vatter biessen, wie recht ist. Lief vf richthus, verklagt in; wan mann schier suns sin vergessen hat des armen mans, want erst herren wider an sach mit sinem vatter, das das gricht erst an juden sach dacht vnd ans kindt. Nun ratten wie die drey vrtaillen erkent wurden, vms pfundt schmer, vms kint, vm den alten man, vnd waren*) all dry sachen todtz wert. Item (21b) die herren der selben stat erkanten juden halb: das er vs dem armen man sölt schneyden j pfund schmer, weder minder noch

*) Hs. was.

mer, oder solt in der herren straf ston. Ee der judt das thun wolt, ee erlies er den armen man vnd must, vnd was der jud bezalt. Die ander vrtail vms kindt erkant ain erbar gricht: er solt den armen man zu siner frowen legen, er machti ir ain kindt oder nit, solt aber gschehen was recht wer. Ee diser wolt jennen bi siner frowen ligen lassen, ee wolt er in vnd lies in ledig diser klag. Zum driten, alten mans halb, erkanten die herren: das der arm man solt ans vatters stat sitzen vnd solt der sun vf in abhe springen. Sprung er in zu todt, so wer er bessert, sprung er in nit zu todt, solt aber gschehen was recht war. Ee diser springen wolt, lies er den armen man ouch ledig. Also gieng er allen dryen vs, vnd was kain klag si was todtz wert.

Freiburg i. B.

---

# Tiermärchen der Wotjaken.

Mitgeteilt

von

Heinrich v. Wlislocki.

---

Dr. Bernhard Munkácsi hat im Jahre 1885 mit Unterstützung der ungarischen Akademie der Wissenschaften eine Studienreise ins Land der Wotjaken und Wogulen unternommen (s. seinen Reisebericht in der „Ungar. Revue“ 1889), deren Ergebnis unter Anderem auch eine Sammlung wotjakischer Volksdichtungen war, welche Munkácsi unter dem ungarischen Titel: „Votják népköltészeti hagyományok“ im Originaltext und mit ausführlichen philologischen Anmerkungen versehen, in erster Reihe für Sprachforscher herausgegeben hat. Aus dieser Sammlung teilen wir hier in genauer Übersetzung die „Tiermärchen“ mit, deren wotjakischer Originaltext a. a. O. S. 118 ff. sich befindet. Für die vergleichende Märchenkunde werden diese Tiermärchen höchst willkommen sein.

## 1. Warum haben die Hasen schwarze Ohrenspitzen und einen kurzen Schwanz?

Vor Zeiten lebte ein Hase. Dieser Hase hatte viele kleine Kinder. Mit diesen seinen Kindern wohnte der Hase in einem grofsen schwarzen Hause. Der Hase ging jeden Tag in den Wald aus, um Nahrung zu suchen. Wenn er von zuhause wegging, trug der Hase seinen Kindern

stets auf: „Während ich von zuhause ferne bin, öffnet Niemandem die Türe und muckst euch nicht!“ Wenn er dann mit Nahrung zu seiner Wohnung zurückkehrte, befahl er seinen Kindern mit dünner Stimme, die Türe zu öffnen: „Öffnet, öffnet, meine Kinder! ich bin da, euere Mutter; ich habe euch süfses Futter gebracht: Milch, Laub, Hanfsamen auch!“ Wenn er also sprach, so öffneten ihm seine Kinder sofort die Türe. Einmal hörte der Wolf, wie der Hase ihnen befahl zu öffnen. Am nächsten Tage, als der Hase ausging, Futter zu suchen, kam der Wolf zum Hasenhaus, begann mit grober Stimme zu sprechen: „Öffnet mir, öffnet meine Kinder; ich bin da, euere Mutter, ich habe euch süfses Futter gebracht!“ Die Hasenjungen sprachen: „Deine Stimme ist rauh; die Stimme unserer Mutter ist fein;“ und sie öffneten nicht ihre Türe. Nach des Wolfes Abzug kam der Hase selber zurück. Seine feine Stimme vernehmend, öffneten die Hasenjungen ihre Türe und erzählten ihrer Mutter: „Nach deiner Entfernung kam Jemand an die Türe, befahl uns mit rauher Stimme, die Türe zu öffnen; aber wir hörten nicht auf ihn“. „Ei, ihr meine klugen Kinder, ei ihr meine klugen Kinder!“ lobte der Hase seine Kinder, — „aufser mir, sollt ihr Niemandem öffnen; wahrlich so geschehe!“ Der Hase schlief in seiner Wohnung, in der Frühe ging er wieder aus, Futter zu suchen. Bevor er ausging, trug der Hase seinen Kindern strenge auf: „Niemandem öffnet bis zu meiner Ankunft euere Türe; öffnet ihr sie, so frifst euch der Bär, der Wolf!“ Der Wolf hörte ganz diese Rede des Hasen. Während (nämlich) der Hase das Öffnen befahl, war er (der Wolf) hinter der Türe versteckt. Nach der Entfernung des Hasen, kam der Wolf an die Türe, begann mit der feinen Stimme des Hasen zu sprechen: „Öffnet mir, öffnet, meine Kinder; ich bin da, euere Mutter; habe euch süfses Futter gebracht: Milch, grünes Laub, Hanfsamen auch“. „Diese spricht mit feiner Stimme: also es ist unsere Mutter!“ sprachen die Hasenjungen und öffneten ihre Türe. Der Wolf ging hinein und begann die Hasenjungen zu fressen. Nur ein Hasenjunge konnte sich retten, indem er vom Bettrand durchs rufsige Fenster (Rauchloch) hindurch hinaussprang. Diesem konnte der Wolf nur den Schwanz abbeifsen. Die Ohrenspitzen dieses flüchtigen Hasenjungen, wurden, als er durchs kleine schwarze Fenster sprang, rufsig und schwarz. Seit der Zeit sind des Hasens Ohrenspitzen schwarz und abgebissen sein Schwanz; deshalb ist er kurzgeschwänzt. — (Mitgeteilt am 30. April 1885 von Nikolaj Ivanov in Kasan.) —

## 2. Der Hase und der Fuchs.

Vor Zeiten baute sich der Hase und der Fuchs ein Haus. Der Hase baute sich ein Werghaus, der Fuchs ein Eishaus. Bei Frühlings Ankunft schmolz das Fuchshaus, flofs auseinander. Auseinanderfliefsend, ward es zu Nichts. „Was soll ich nun machen!“ dachte der Fuchs; er ging zum Hasen. „Lafs mich“, sagte er zum Hasen, „wenigstens hinter deine Türe; ich sterbe ja vor Kälte“. „Warum

sollte ich dich nicht lassen, warum sollte ich dich nicht lassen; wenn du mir nur gut gesinnt bist, so lasse ich dich!“ sprach der Hase. So sprechend, liefs der Hase den Fuchs zu seiner Türe. Hinter der Türe sitzend, begann der Fuchs wieder zu flehen, sprechend: „Freund Hase, erbarme dich meiner, lafs mich, wenn auch nur ein wenig, hin zu deinem Herde!“ „Komm, komm mein Fuchs!“ sprach der Hase, „erwärme dich!“ Der Fuchs trat zum Herde, flehte wieder: „Ei, mein Hase, mein Freund, hier erwärme ich mich nicht, tu mir wohl, lafs mich auf deinen Herd hinauf!“ „Steig’ hinauf, steig’ hinauf!“ sprach der wohltätige Hase. Der Fuchs auf den Herd hinaufkriechend, streckte dort seinen ganzen Körper aus. Dann ging der Hase in den Wald, um für seinen Gast Futter zu suchen. Indessen wärmte sich der Fuchs auf dem Herde, begann dabei zu denken: „wie könnte ich diesen Hasen des Hauses berauben?“ Er dachte hin und her: „Ich hab’s heraus, wie ich ihn vertreiben kann!“ sprach er zu sich. Die Rückkehr des Hasen bemerkend, ruft er mit seiner häfslichen Stimme: „Jujj, jujj, mit meinen knirschenden Zähnen knirsche ich, mit meinem langen Schwanze schlage ich, mit meinem weichen Dr . . . spritze ich!“ Der arme Hase erschrack, und wufste schon gar nicht, wohin zu fliehen. Kopfüber rannte er von seinem eigenen Hause fort. Im Walde ging er weinend hin und her, begegnete den Wolf. „Warum weinst du mein Freund, Hase?“ fragte ihn der Wolf. „Wie sollt’ ich nicht weinen; ich habe keinen Ort, wohin ich mein Haupt hinlegen kann!“ sagte der Hase. „Wieso, wie denn?“ fragte der Wolf verwundert. Der Hase erzählte ihm Alles. „Vorwärts, vorwärts, ich selbst will ihn vertreiben; weine nicht!“ sprach mitleidig der Wolf. Der Hase kehrte also erfreut mit dem Wolfe zurück zu seiner Wohnung. Dort angelangt, hatte der Wolf kaum Zeit auf des Hasens Schwelle zu treten, als der Fuchs, gerade so wie vordem, ihm entgegenschrie: „Jujj, jujj, mit meinen knirschenden Zähnen knirsche ich, mit meinem langen Schwanze schlage ich, mit meinem weichen Dr. spritze ich!“ Der Wolf sprang mit einem Satz beiseite und rannte davon. Der arme Hase begann wieder weinend herumzugehen. Wie er so herumging, begegnete ihn der Bär. „Warum weinst du Hase, mein Freund?“ frug der Bär. „Aus meinem Hause hat mich der schreckliche Fuchs vertrieben und Niemand ist imstande, ihn fortzujagen; ich rief auch den Wolf, aber er kann ihn nicht“, sprach der Hase. „Bekümmere dich Hase, mein Brüderchen, ich selber will ihn vertreiben!“ sprach der Bär. „Dank, Dank, mein grofser Herr Bruder!“ sagte erfreut der Hase und führte den Bären zu seiner Wohnung. Kaum stand der Bär vor des Hasens Türe, so begann der Fuchs, auf dem Herde liegend, ihn gerade so wie den Wolf zu schrecken: „Jujj, jujj, mit meinen knirschenden Zähne knirsche ich, u. s. w.!“ Der Bär fiel vor Schreck beinahe zu Boden. „O wehe, wehe! nun kann ihn Niemand mehr vertreiben!“ sprach der Hase und begann noch mehr zu weinen. Weinte, weinte; es ward Nacht. Der Hase sich eine Schlafstelle suchend, gelangte unter das Dach des Hahnes. Dort schlafend, frug ihn am Morgen der Hahn:

„Warum — sagte er — bist du hier; deine Augen sind ganz unterlaufen, warum weintest du?“ „Ob ich es dir sage, ob ich es dir nicht sage; ich hab' keinen Nutzen davon“, sprach der Hase. „Na, sag' es nur, sag' es, wer weifs ob ich dir nicht nützlicher bin, als jeder Andere?“ sagte der Hahn zum Hasen und forderte ihn auf, ihm die Sache zu erzählen. „Nun, es sei; was sein wird, wird sein; doch nein; ich sage es doch“, und erzählte dem Hahne den Grund seines Kummers. „Ihn trieb der Wolf“, sagte er, „er konnte ihm nichts anhaben; der Bär, er konnte mit ihm nicht fertig werden; wie sollte ihn so ein Zwerg von deiner Art vertreiben?“ Der Hahn schnitt ein ernstes Gesicht, sprach zum Hasen: „Ob ich ihn vertreiben kann oder nicht, wer weifs es? zeige mir nur dein Haus!“ „Es sei denn, was da sein wird, ich zeige es dir!“ sagte der Hase und führte den Hahn zu seinem Hause. Dort angelangt, ging der Hahn stracks zur Türe hinein. Der Fuchs, auf dem Herde liegend, beginnt wie früher, zu schreien. Der Hahn beginnt noch lauter zu krähen: „Kukuriku! wer ist da, bring' ihn mir her, leg' ihn her unter mich!“ Der Fuchs verlor in der Angst den Verstand, sprang stracks zum Fenster hinaus und lief davon. Der Hase war in seiner Freude aufser sich; was er nur an Hafer hatte, alles legte er vor den Hahn hin. Der Hahn frafs den Hafer bis zum Zerplatzen seines Kropfes. — (Mitgeteilt von Krestjina Afanasjevna am 15. Juni 1885 im Dorfe Vuž-žumja, sarapuler Bezirk.) —

### 3. Der Fuchs und der Wolf.

In alter Zeit lebte ein Fuchs sehr glücklich. Er hatte viele Fuchsjungen. Diesen Jungen hatte der Fuchs viel Futter gesammelt. Er hatte im Vorrat Hühner, Gänse, Enten. Von diesem Vorrat wissend, kam einmal ein hungriger Wolf zu ihm, Speise verlangend. Der Fuchs gab ihm nicht. Da erzürnte der Wolf über den Fuchs, begann auszuforschen, wann der Fuchs sein Haus verläfst. Am nächsten Tage verliefs der Fuchs sein Haus. Als er hinausging, ging der Wolf zu den Fuchsjungen hinein. Eingetreten, frafs der Wolf vorerst den ganzen Speisevorrat des Fuchses auf. Dann begann er seine Jungen zu fressen. Er frafs, er frafs, aber er konnte nicht alle Jungen des Fuchses fressen. Diese übriggebliebenen Fuchsjungen begann der Wolf in seinem Grolle niederzumetzeln. Aus diesem Metzeln blieb noch ein Fuchsjunge übrig. Der Wolf begann auch diesen übriggebliebenen Jungen niederzuschlachten. Da kehrte plötzlich der Fuchs heim. Der Wolf, ihn erblickend, flüchtete sinnlos aus des Fuchses Hause. Als er hinausrannte, warf er den Fuchs zu Boden. Nach des Wolfes Flucht, seine niedergemetzelten Söhne erblickend, weinte der Fuchs sehr. „Wehe, wehe, ich habe keine Söhne mehr, ich habe keinen Speisevorrat mehr; wie soll ich den Winter durchleben!“ So jammerte der Fuchs; er fiel in Schlaf. In der Frühe aufstehend, war er sehr hungrig. „Ich gehe Nahrung suchen!“ dachte bei sich der Fuchs und ging aus seinem Hause weg. Lange ging

er herum, da erblickte er einen Menschen mit einem Fuhrwerk. Dieser Mensch führte einen ganzen Korb voll Fische mit sich. Dies erfahrend, sprach der Fuchs zu sich: „Ich lege mich vor diesen Menschen hin auf den Weg; er hält mich für tot, wird mich in seinen Schlitten legen; dann fresse ich seine Fische". Nachdem er also gesprochen, ging er vorwärts und legte sich auf den Weg hin. Der Mensch dachte: dieser Fuchs ist krepiert! er freute sich sehr, legte ihn in seinen Schlitten und bedeckte ihn mit einer Rohrdecke. Er zog nun weiter des Weges. Der Fuchs aber durchlöcherte den Korb des Menschen. Durch dieses Loch hindurch warf er alle Fische des Menschen auf den Weg. Nachdem er sie hinausgeworfen, stieg er auch herab. Dann begann er die Fische den Weg entlang aufzuklauben. Die aufgeklaubten Fische legte er an einen Ort zusammen und trug sie dann heim. Der Wolf bemerkend, dafs der Fuchs Fische habe, kam wieder zum Fuchs und begann also zu flehen: „Vetter, Vetter, wenigstens einen Fisch gieb mir, ich sterbe beinahe vor Hunger!" Der Fuchs antwortete in seinem Grolle: „Ich gebe dir nicht, ich brauche sie selber!" Da begann der Wolf zu fragen: „Sag' mir wenigstens, wo du die Fische gefunden hast?" Der Fuchs sagte ihm dies: „Ich habe sie aus dem Bache gefangen." „Auf welche Art hast du sie gefangen? Lehr' sie mich auch!" Der Fuchs begann ihn zu lehren: „Ich ging aufs Bachufer, steckte meinen Schwanz in ein Loch und safs dort die ganze Nacht hindurch. Bis zum Morgen hingen sich gar viele Fische an meinen Schwanz; dann hob ich meinen Schwanz heraus. Wenn auch du Fische essen willst, geh hin ans Ufer und fange so wie ich! Wenn sich die Fische an deinen Schwanz anhängen, wird dein Schwanz (dir) schwer. Dann sitze nur ruhig, damit die Fische sich nicht erschrecken. So sitzend, heb' bis zum Morgen deinen Schwanz nicht heraus, und dann wirst du gar viele schöne Fische sehen." Der Wolf des Fuchses Lehre befolgend, ging ans Bachufer. Dort anlangend, steckte er seinen Schwanz in ein Loch. Die ganze Nacht hindurch safs er dort. Bei Sonnenaufgang dachte er: „Ich mufs schon gar viele Fische an meinem Schwanze haben, deshalb ist ja mein Schwanz so schwer", — er begann seinen Schwanz zu heben. Er zog ihn einmal, er zog ihn zweimal — der Schwanz will nicht herauskommen. Der Wolf zerrte nun an seinem Schwanze herum und litt dabei grofse Schmerzen. Inzwischen kam eine Frau zum Bachufer, um Wasser zu holen. Diese Frau sah den ins Loch hineingefrorenen Schwanz des Wolfes, und begann den Wolf mit der Wasserstange zu schlagen. Unter den Schlägen rifs der Wolf seinen Schwanz ab. Der schwanzlose Wolf ging abermals zum Fuchse und sprach: „Vetter, Vetter, meinen Schwanz liefs ich da! Was soll ich nun!" „Vetter, Vetter, ich bedauere dich sehr, du hast überaus lange deinen Schwanz im Wasser gehalten, deshalb haben sich sehr viele Fische daran gehangen, — und deshalb konntest du deinen Schwanz nicht herausheben. Bekümmere dich nicht, ich lehre dich, deinen Schwanz wachsen zu

machen. Kriech' du in Stroh hinein — ich selber lege das Stroh auf dich; — wenn das Stroh zu knistern beginnt, so rühre dich nicht; wenn du dich bewegst, so wächst dein Schwanz nicht.“ So sprechend, liefs der Fuchs den Wolf in Stroh hineinkriechen. Er selbst deckte ihn mit Stroh zu. Dann zündete er das Stroh an. Das Stroh begann zu knistern, der Wolf freute sich. „Mein Schwanz beginnt schon zu wachsen!“ sagte er und bewegte sich nicht auf seinem Platze. Da griff das Feuer im Stroh um sich und versengte des Wolfes Haare und Haut. Haarlos, hautlos ging der Wolf abermals zum Fuchse hin. „Du hast ja mir schlechtes angetan; nun habe ich keinen Schwanz mehr, nun habe ich keine Haare, keine Haut mehr; was soll ich nun beginnen?“ „Bekümmere dich nicht, bekümmere dich nicht; folge mir nun nach, — ich selber führe dich in den Wald; dort bekommst du Haut und Haare, auch dein Schwanz wächst dir wieder: ich habe dort einen Zauberer, der dich heilen wird.“ So sprechend führte er den Wolf von dannen. Sie kamen in den Wald; der Fuchs zog den Wolf durch Gebüsch und Gestrüpp hinter sich her. Also ward des Wolfes versengte Haut zerfetzt. Inzwischen kamen sie auf den Weg hinaus. Der Wolf sprach also zum Fuchse: „Ich fresse dich, du betrügst mich ineinemfort!“ „Wann habe ich dich denn betrogen? Wenn du mich fressen willst, so frifs mich; aber dann hast du Niemanden, der dich ernähren wird.“ Während der Fuchs so sprach, ward am Wege Schellengeklingel hörbar. Der Wolf und der Fuchs begannen zu laufen. Der Wolf konnte nicht laufen, er stürzte auf dem Wege zusammen. Der Fuchs sprach zu ihm: „Du denke nicht ans Laufen; dein Laufen bemerkend, tötet dich der Fuhrmann; stelle dich lieber tot und lege dich auf dem Wege nieder!“ Der Wolf befolgte sein Wort. Als der Fuhrmann am Wolfe vorbeiging, erblickte er ihn und schlug ihm den Kopf ab. Da sagte erfreut der Fuchs: „Ich wartete schon längst darauf, ob man dir bald den Kopf abhauen wird? *Inmar* (der oberste Gott) sah deine Sünden!“ So zahlte der Fuchs die böse Tat seinem Feinde zurück. — (Mitgeteilt von Nikolaj Ivanov in Kasan am 4. Mai 1885.) —

### 4. Wer ist stark?

Einmal lief ein Hase auf dem glatten Eise. Er lief, er lief, auf einmal: puff! er fiel und schlug sich sehr an. Nachdem er sich also angeschlagen, sprach er bei sich: „Ist dies Eis wohl sehr stark?“ — und er fragte das Eis: „Du Eis, bist du sehr stark?“ „Stark“, sagte das Eis. „Wenn du stark bist, warum schmelzt dich die Sonne? Die Sonne ist stärker als du, deshalb schmelzt sie dich!“ sprach der Hase. Nachdem er also gesprochen, kehrte sich der Hase der Sonne zu und fragte sie: „Sonne, bist du stark?“ „Stark!“ „Wenn du stark bist, warum verdeckt dich die Wolke? Die Wolke ist stärker als du!“ sagte der Hase und begann die Wolke zu fragen: „Wolke, bist du stark?“ „Stark!“ sprach die Wolke. „Wenn du stark bist, warum

schlägst du dich an den Berg? Der Berg ist stärker als du!“ antwortete der Hase. Dann begann er den Berg zu fragen: „Berg, bist du stark?“ „Stark!“ „Wenn du stark bist, warum gräbt in dir der Maulwurf herum? Der Maulwurf ist stärker als du!“ Nachdem er also gesprochen, fragte der Hase den Maulwurf: „Maulwurf, bist du stark?“ „Stark!“ „Wenn du stark bist, warum frifst dich die Katze? Die Katze ist stärker als du!“ antwortete der Hase und begann die Katze zu fragen: „Katze, bist du stark?“ „Stark!“ sagte die Katze. Da wufste der Hase nicht weiter, wer der Katze etwas anhaben kann, und sagte: „Die Katze ist die stärkste von allen!“ — (Mitgeteilt von Nikolaj Ivanov in Kasan, Juni 1885.)

## 5. Gespräch der Mücke mit der Brummfliege.

In alter Zeit konnte die Mücke, die Fliege nach Art der Menschen reden. Die Mücke ging aus, Nahrung zu suchen, fragte mit ihrer feinen Stimme die Brummfliege: „Herr Bruder, Herr Bruder, wo ist Kuh, Rofs?“ — „I—ch — wei—i—fs ni—cht!“ sprach mit tiefer Stimme die Brummfliege. Deshalb schreckt man die Kinder, wenn man sie ins Zimmer hereinbefiehlt: „Warte nur bald wird nach dir die Mücke die Brummfliege fragen: ‚Bruder, Bruder, wo ist der kleine N. N.?‘ und die Brummfliege wird ihr sagen: ‚Hier ist er!‘“ Das Kind wirft das Spielzeug weg und geht sofort in die Stube. — (Mitgeteilt von Nikolaj Ivanov in Kasan, im August 1885.)

Budapest.

# VERMISCHTES.

## Zum fünften Fastnachtspiel des Hans Sachs.

Von

A. L. Stiefel.

Ich habe das 5. Fastnachtspiel des H. Sachs wiederholt mit Beroaldus-Wimpffeling verglichen und bin in meiner früher (Germ. 36 p. 6 ff.) ausgesprochenen Meinung, daſs Sachs neben der Franckschen Übersetzung auch die des Schlettstadter Humanisten gekannt hat, nur bestärkt worden.

Wer die nachstehenden Parallelen beachtet, wird mir gewiſs beipflichten.

| Sachs 5, 108 | Wimpff. | Franck |
|---|---|---|
| Den Leuiten im Gsetz auch Gott Den Wein zu trincken gar verbot | Den priestern die da dienēt in dē tempel gottes würt verbotten wyn . . . . . zu trincken. | Dañ die Pfaffen die dem Altar vnd Tempel dienen werden mit gebot von aller füllerey vnd tranck daz volmacht \| auffgehalten. |
| Vers 132<br>Dein Spilerei ist gar verschmecht Verbotten in Keyserlichen Recht | Das spiel dz durch keyserliche satzung verbotten ist. | dz spil vnzimlich vnd verboten sey. |
| | Ist das eyn laster als die meynen \| so ist es doch für war zu übersehen \| vnd durch keyn keyserlich recht verbotten. | Wo nu diſs ein laster wer \| als dise wöllen \| so ist es fürwar ein gering nachlässig sünd\| vnd mit kainem gsatz verbotten. |

| Sachs Vers 221 | Wimpff. | Franck. |
|---|---|---|
| Dergleich du mit deiner Bulerey Hast auch das bitter heimlich leydn | die lieb bringt bitter Ding | Die lieb hat leid erfunden |
| Vers 336 So hat Tyberius der Keyser Gesoffen offt das er wurd heyser | Den keyser Tyberium .... der da vm̄ grosse Begird zu dem wyn für Tyberius ... ist genant worden Biberius | den kaiser Tiberium u. s. w. |
| Vers 452 Doch du Trincker, der aller gröst Vnd aus vilvrsachen der böst | Es mag keyn schand grösser dann dise schand (Trunkenheit) es mag keyn laster grösser dan dises laster syn. | yedoch achten wir das laster vnsers bruders aufs treffenlichen vrsachen ... weit für zusetzen. |

Ich führe hier nochmals zwei, bereits Germ. 39 p. 6 abgedruckte Parallelen an, um die dort fehlenden entsprechenden Stellen aus Franck beizufügen:

| Sachs 5, 332 | Wimpff. | Franck |
|---|---|---|
| Auch spilt Keyser Claudius viel Vnd macht ein buch von dem Bretspiel | Das auch Claudius der keyser ein Buch von dñ bretspyl gemacht hab. | Item Claudius der Kaiser hat von der kunst zu spilen im pret ein buch gemacht. |
| Vers 346 Stinkent — — | stinkend athem | schwerer athem |

Das 3. und das 5. Beispiel zeigen uns zugleich, wie der Dichter beide Quellen neben einander benutzte.

Nürnberg.

# Antiker „Schwabenstreich".

Von

Carl Weyman.

Paulus Orosius erzählt in seinem Geschichtswerke V 4, 5 f. folgende Episode aus dem römisch-lusitanischen Kriege: „Eodem tempore (146 v. Chr.) trecenti Lusitani cum mille Romanis in quodam saltu contraxere pugnam, in qua LXX Lusitanos, Romanos autem CCCXX cecidisse Claudius [Quadrigarius annal. fragm. 69* p. 147 ed. Peter Lips. 1883] refert; et cum victores Lusitani sparsi ac securi abirent, unus ex his longe a ceteris segregatus cum, circumfusis equitibus pedes ipse deprehensus unius eorum equo lancea perfosso ipsius equitis ad unum gladii ictum caput desecuisset, ita omnes metu perculit, ut prospectantibus cunctis ipse contemptim atque otiosus abscederet." Die Erinnerung an die „Schwäbische Kunde", bez. deren Quelle, die annales Suevici des Crusius (Paul Eichholtz, Quellenstudien zu Uhlands Balladen Berl. 1879 S. 67 ff., vgl. Riezler, Münchener Sitzungsber. 1892, 714 Anm. 1.) drängt sich sofort auf. Vgl. auch Corippus Johannis V 120 ff.

München.

# BESPRECHUNGEN.

Zur italienischen Novellistik:

*HERMANN VARNHAGEN: Über eine Sammlung alter italienischer Drucke der Erlanger Universitätsbibliothek. Ein Beitrag zur Kenntnis der italienischen Litteratur des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Nebst zahlreichen Holzschnitten. Erlangen, Fr. Junge 1892, 62 S. 4⁰.*

*CARLO FASOLA: Italienische Novellen des Franco Sacchetti aus dem XIV. Jahrhundert. Übersetzung und Vorwort. Marburg, Universitäts-Buchdruckerei (R. Friedrich) 1892.*

*EMIL KOEPPEL: Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Heft 70.) Strassburg, Karl J. Trübner 1892, 100 S. 8⁰.*

I. Die schön ausgestattete Schrift, welche über aus dem Nachlasse des Nürnberger Naturforschers Christoph Jakob Trew († 1769) in den Besitz der Erlanger Universitäts-Bibliothek gelangte 21 alte italienische Drucke ausführliche Nachricht giebt, scheint dem Titel nach mehr dem Gebiete der Bibliographie und Kunstgeschichte anzugehören und daher nicht in den Rahmen dieser Zeitschrift zu passen. Der Verfasser hat sich aber eine gröfsere Aufgabe als die blofse Beschreibung von Incunabeln und der sie zierenden Abbildungen gestellt. Er begnügt sich nicht damit, nach den bei fast allen Stücken dieser Sammlung fehlenden Angaben von Drucker, Druckort und Druckjahr zu forschen und die Ergebnisse seiner Forschungen mitzuteilen, sondern geht auch auf den Inhalt derselben ein, berichtet über andere Ausgaben oder andere Bearbeitungen des Inhaltstoffes, und unterwirft sich damit dem Forum der vergleichenden Litteraturgeschichte. Er konnte dies um so eher tun, als er für seine fleifsige und genaue Arbeit nur ein günstiges Urteil von diesem Forum zu erwarten hat. Ja er darf auf den Dank Aller zählen, welche sich mit der erzählenden (besonders der italienischen) Litteratur des Mittelalters und der Renaissance beschäftigen, der fast alle Stücke dieser Sammlung angehören. Die meisten derselben sind poetische Erzählungen oder gereimte Bearbeitungen von Novellen in Prosa. So sind Nr. 7 Masetto da Lampolecchio (sic), Nr. 12 Gualtieri e Griselda und Nr. 18 Paganino e

Ricciardo nach Boccaccios Dekameron (Tag III, 1; X 10 und II, 10). Zu den Novellen gehören auch: Nr. 5 Istoria di Maria per Ravenna, Nr. 6 Storia della Bianca e la Bruna, Nr. 13 Novella di due Preti e un Clerico, Nr. 14 Della figliuola del Mercatante, Nr. 20 Ipolito Buondelmonti e Dianora dei Bardi, die bekannte Geschichte von dem Liebhaber, der sich für einen Dieb ausgiebt, um die Geliebte nicht zu kompromittieren, ein Sujet, worauf ich vielleicht hier noch einmal ausführlicher zurückkommen werde.

Nr. 9 Bradiamonte sorella di Rinaldo da Montalbano gehört in den Kreis der Rittergedichte von Karl dem Grofsen; Nr. 11 Florio e Biancifiore behandelt denselben Stoff wie Boccaccios Filocopo; Nr. 15 Istoria di Ottinello e Giulia gehört in den Erzählungskreis der „Verlobten", worauf ich bereits in dieser Zeitschrift (V. S. 428) hingewiesen habe. Nr. 16 Storia delle Regina (sic) Stella e Mattabruna gehört zur enormen Zahl der Erzählungen von verleumdeten Frauen (Schwanensage, Crescentia u. s. w.)*). Nr. 17 Istoria di Florindo e Chiarastella ist eine der vielen Bearbeitungen der in den Sieben weisen Meistern vorkommenden „Erfüllten Weissagung" (Vaticinium). Der zweite Teil von Nr. 21, Uberto e Philomena ist nach Dekameron IV 1; für den ersten Teil weifs Varnhagen keine Quelle anzugeben. Ich finde in ihm einige Ähnlichkeit mit Bandellos Novelle von Filiberto und Zilia, (Parte III 17) die aber natürlich nicht Quelle des mehr als hundert Jahre ältern Gedichts sein kann.

Nr. 1 ist eine Übersetzung der beiden ersten Bücher von Ovids Ars amatoria in Terzinen, Nr. 10 ist Lorenzo de' Medicis Nencia da Barberino, Nr. 2 und 8 enthalten unbedeutende Gedichte, Nr. 3 und 4 gehören zur Litteratur gegen die Frauen und Nr. 19 behandelt ein historisches Thema, die Schlacht bei Fornovo am 6. Juli 1495. Sehr gut beweist Varnhagen, dafs der am Schlufs dieses Gedichts genannte Joannes dictus Florentinus nicht der Verfasser, sondern höchst wahrscheinlich der Drucker war, und gelangt dadurch zu dem richtigen Schlufs, dafs auch ein anderes Werkchen irrtümlich dem Ser Giovanni, Verfasser des Pecorone, zugeschrieben wurde, weil man den Namen des Druckers für den des Verfassers hielt.

Zu den von Varnhagen gegebenen Nachweisen von Quellen und Parallelen liefsen sich wohl noch manche Nachträge geben; ich unterlasse es aber, um diese Anzeige nicht ungebührlich auszudehnen und weil er mitunter andere Zusammenfassungen solcher Nachweise (z. B. von R. Köhler zu Nr. 12, Grimm und Pitré zu Nr. 16) zitiert. Da wäre es dann möglich, dafs sich meine Nachträge zum Teil bereits in den zitierten Werken fänden. Wer sich für eines oder das andere aus dieser Sammlung interessiert, wird ja ohnehin die Varnhagenschen Nachweise benutzen und ihnen weiter nachgehen. Umgehen wird seine Arbeit Niemand, der sich mit derartigen Studien beschäftigt.

*) Hier sind Varnhagens Nachweise doch etwas zu knapp ausgefallen. Zu Nr. 12 hätten (S. 39) eher meine Quellen des Dekameron [2] S. 156—160 als Lévêque S. 526 (Sakuntala) zitiert werden sollen.

II. Franz Sacchetti, ungefähr um zwanzig Jahre jünger als Boccaccio, hat, wie er selbst angiebt, als dessen Nachahmer seine dreihundert Novellen geschrieben, die aber trotzdem anderer Art als die des Dekameron sind. Es fehlt ihnen der anmutige Rahmen, der die hundert Novellen Meister Giovannis umschliefst, sie werden nicht von schönen jungen Frauen und galanten Jünglingen erzählt und kommentiert, sondern vom Verfasser im eigenen Namen, manchmal als Selbsterlebtes, mitgeteilt. Auch die einfache ungeschmückte Sprache, der mitunter nachlässige Stil lassen keinen Vergleich mit dem Dekameron zu. Und auch quantitativ besteht ein merklicher Unterschied: Die dreihundert Novellen Sacchettis würden, selbst wenn vollständig erhalten, nicht den Umfang der hundert Boccaccios erreichen. Es sind aber nur 223 erhalten und von diesen ist noch ungefähr ein Dutzend unvollständig.

Aus dieser Unvollständigkeit sowie aus dem Umstande, dafs die Novellen erst drei Jahrhunderte nach dem Tode des Verfassers zuerst gedruckt wurden, kann man auf den geringen Wert schliefsen, welchen die Zeitgenossen desselben und die nachfolgenden Generationen auf sein Werk legten.

Noch mehr wurden die Novellen aufserhalb Italiens vernachlässigt. Eine französische Übersetzung mehrerer seiner Novellen (Nouvelles choisies, traduites en français pour la première fois par Alcide Bonneau) ist erst vor ungefähr fünfzehn Jahren erschienen, und ins Deutsche sind im Ganzen seit 1832 erst 14 Novellen übertragen worden. Und doch hätten Sacchettis Novellen mehr Beachtung und Wertschätzung verdient. Fehlen ihnen auch der Farbenglanz, das Dramatische und Ergreifende ebensowohl als die unwiderstehliche Komik und die feine Satire von Boccaccios Novellen, sinken sie mit ihrer Derbheit und Rohheit oft bis in den Schlamm unsauberster Gemeinheit, so haben sie doch einen grofsen kulturhistorischen Wert als Schilderungen des Alltaglebens der Florentiner jener Zeit.

Während Boccaccio uns mit seinen Erzählungen oft nach Frankreich, England, nach dem Orient und in weit zurückliegende Zeiten führt, bleibt sein jüngerer Zeitgenosse in Italien und am liebsten im Florenz des vierzehnten Jahrhunderts, schildert uns seine Zeitgenossen aus dem Bürger- und Bauernstande, wie sie handelten und redeten, ohne Schminke und ohne jede Verschönerung, oder erzählt Anekdoten von historischen Personen seiner Zeit. Er prefst uns keine Träne aus und zwingt uns nicht, hell aufzulachen. Wir bringen es bei der Lektüre seiner Novellen nur zu einem Lächeln und oft zu mifsbilligendem Kopfschütteln, aber wir erfahren manches aus ihnen, was uns weder schönredende Historiker noch schlichte Chronisten berichten*).

Es war daher eine recht gute, alle Anerkennung verdienende Idee des Herrn Dr. Carlo Fasola, uns eine deutsche Übersetzung von

*) Weiteres über Sacchetti s. meine „Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle“, Wien 1875, S. 16—24 und Fasolas Vorrede.

zwei Dutzend Novellen Sacchettis zu geben*). Und noch mehr Anerkennung als die Idee verdient ihre vortreffliche Ausführung. Wüfste ich nicht, dafs der Übersetzer ein Italiener ist, so würde ich ihn trotz seines italienischen Namens für einen Deutschen halten; denn es erscheint kaum glaublich, dafs ein Ausländer unsere Sprache so gut handhaben könnte**). Und wohlgemerkt, Herr Fasola schreibt kein steifkorrektes glattes Bücherdeutsch, sondern ein recht anheimelndes echtes Volksdeutsch, ganz wie es diesen schlichten Novellen pafst. Er scheut sich auch nicht, ein in der Schriftsprache veraltetes Wort anzuwenden, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, dafs er solches Wort aus dem lebendigen Verkehr und nicht aus dem Grimmschen Wörterbuch geschöpft hat. Was man von einem Werke in gebundener Rede sagt „im Versmafse des Originals übersetzt", das könnte man von Fasolas Übersetzung sagen: In dieser Weise hätte Sacchetti geschrieben, wenn er anstatt in Florenz in Nürnberg oder Augsburg gelebt hätte.

Und wenn sich Jemand über die Aufnahme der neunten Novelle „Der Richter in der Klemme" in die Übersetzung aufhalten sollte, so könnte ihm der Übersetzer zu seiner Entschuldigung antworten: „Es mufste auch eine Probe von der schmutzigen Manier Sacchettis gegeben werden".

Indessen wenn Herr Fasola uns, wie wir hoffen, mit weiteren Übersetzungen Sacchettischer Novellen erfreuen möchte, so würde er gut tun, es bei diesem einen Probestück bewenden zu lassen.

Auf den Inhalt der einzelnen Novellen einzugehen, haben wir hier keine Veranlassung, und so schliefsen wir, das kleine Bändchen allen Jenen empfehlend, die einen Blick in das Florenz des vierzehnten Jahrhunderts werfen und ein Stündchen in harmloser Heiterkeit verbringen wollen.

III. Man kann von einem Buche nicht mehr verlangen, als der Titel verspricht, und daher müssen wir uns auch bei dem E. Koeppels mit der englischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts begnügen. Besser wäre es freilich gewesen, wenn unser Autor auch die frühere, wenn auch wenig Ausbeute gewährende Zeit einbezogen hätte; wogegen er uns wieder einwenden könnte, dafs seine Arbeit eigentlich nur die Einleitung zu einer gröfseren über den Einflufs der italienischen Novelle auf das Drama der elisabethanischen Zeit ist, wobei die frühere Zeit wenig in Betracht kommt.

Wie dem auch sei, ohne Rücksicht auf das, was vorausgehen könnte und was nachfolgen soll — das Buch wie es ist, verdient alles Lob als eine gründliche und fleifsige Arbeit. Es hat auch den bei solchen Arbeiten nicht eben häufigen Vorzug, dafs es recht angenehm zu lesen ist.

---

*) Genau gezählt nur 23 Novellen, denn die Nr. 24 ist eine Legende aus Sacchettis Sermoni.

**) Aufgefallen ist mir nur „in der Toscana" (S. V der Vorrede); aber dies ist vielleicht ein Druckfehler.

Der Autor beherrscht seinen Stoff, geht sehr vorsichtig und gewissenhaft vor, giebt keine bloſse Vermutungen für gesicherte Resultate aus und schämt sich nicht einzugestehen, wenn er etwas nicht weiſs.

Auf eine Prüfung aller seiner Angaben konnte ich mich selbstverständlich nicht einlassen, doch haben alle Stichproben, die ich machte, ein günstiges Resultat ergeben, mit einer einzigen Ausnahme: Dem was Koeppel über Joseph Jacobs' Einleitung zu seiner Ausgabe des Palace of Pleasure sagt, wage ich zuzustimmen, ohne das Buch zu kennen, da ich die unverläſsliche Arbeitsweise dieses Herrn aus seiner Einleitung zum Neudruck der Fables of Bidpai kenne, die ich in diesen Blättern besprochen habe*). Koeppel hat aber zu dessen Sünden noch eine hinzugefügt, an der er ganz unschuldig ist. Er sagt nämlich S. 19: „Wir erkennen in dieser Anekdote die 48. Novelle des französischen Heptameron: „Memorable charité d'une femme de Tours envers son mari putier“ und setzt in einer Anmerkung hinzu: „wozu Jacobs irrtümlich auf Hept. nov. 38 verweist“ — In der von mir benutzten Ausgabe des Heptameron (éd. P. L. Jacob, Paris 1858) ist aber diese Novelle wirklich die achtunddreiſsigste, und dieselbe Nummer hat sie bei Dunlop-Lieberecht, welcher eine ältere Ausgabe benutzte. Dunlop erwähnt an dieser Stelle (S. 299), daſs sich die Erzählung auch in William Warners Albions England findet.

Koeppel behandelt in seiner Schrift über ein Dutzend englischer Schriftsteller, welche italienische Novellen übersetzten, bearbeiteten oder in anderer Weise ihre Kenntnis derselben bewiesen. Unter diesen nehmen die für die dramatische Litteratur oder wegen ihrer sonstigen Bedeutung wichtigsten, wie William Painter (Palace of pleasure), George Pettie (Pettie palace of pettie his pleasure), George Whetstone (The Rocke of Regard und Heptameron of civill Discourses) und Robert Greene den meisten Raum bei ihm ein. Wo die Engländer ihre Quellen ungenau oder gar nicht angeben, weiſs Koeppel in den meisten Fällen die richtige Quelle, oft auch ob direkt aus derselben oder durch französische Vermittlung geschöpft wurde, anzugeben.

Wir ersehen daraus, daſs unter den italienischen Novellisten weitaus am häufigsten Boccaccio**) und Bandello (von letzterm jedoch nur die ersten drei Theile und nicht der erst 1573 erschienene vierte Teil) übersetzt oder bearbeitet wurden. Sie sind mit je 42 Novellen vertreten. Unter den Novellen Bandellos scheint wieder die von der schrecklichen Gräfin von Cellant (Teil I, 4), welche im vorigen Jahre in Italien von Gius. Giacosa dramatisiert wurde, die meiste Verbreitung

*) Neue Folge III 375. Bei dieser Gelegenheit will ich einige der in jener Anzeige stehen gebliebenen Druckfehler berichtigen: S. 375 Z 20 statt 1579 l. 1570, Z. 25 statt u d J. l. u. d. T, letzte Z. statt Nult l. Nutt; S. 376 Z. 15 statt VII g. l. VII 9; Z. 20 statt VII s. l. VII 8; Z. 23 statt IX. l. III.

**) Köppel sagt (S. 79), daſs er den Novellen Boccaccios die von mir gebrauchten Titel giebt und zitiert auch einige Mal meine Quellen des Dekameron. Dagegen scheinen ihm meine Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle (Wien 1875) unbekannt geblieben zu sein.

in England gefunden zu haben. Dagegen sind Sacchetti, Masuccio, von Salerno, Grazzini und viele Novellisten zweiten und dritten Ranges ganz vernachlässigt worden. Auffallend ist es, dafs Koeppel keine Übersetzung oder sonstige Kunde von Bandellos Novelle von Fenizia und Timbreo (I 22) und von Giraldis, von Desdemona und dem Mohren (III 7), den Quellen von Shakespeares „Viel Lärm um nichts" und „Othello", nachzuweisen weifs. Der nähere Zusammenhang dieser Novelle Giraldis und des Othello mit der nicht von Koeppel, wohl aber von Simrock in seinen Quellen des Shakespeare erwähnten Erzählung Gods revenge against adultery ist mir nicht bekannt.

Dagegen kann ich (zu S. 8) die wahrscheinliche Quelle der 32. Novelle des zweiten Bandes von Painters Palace of pleasure nachweisen. Die Geschichte der Witwe Camiola wird von Boccaccio in seinem Buche De claris mulieribus sehr ausführlich erzählt. Von diesem Werke existiert eine von Henry Parker Lord Morley dem Könige Heinrich VIII. gewidmete englische Übersetzung, welche aber erst 1789 gedruckt wurde*).

Zu Bandellos Novelle II 55, bei Painter I 27, The love of Antiochus with faire Stratonica, wäre vielleicht noch die der Ausgabe der Cento nov. antiche von 1572 angefügte Novelle des Lionardo Bruni zu erwähnen. Die Erzählung findet sich übrigens auch bei Lucian (Von der syrischen Göttin) bei Valerius Maximus (V. 7 Ext.) und am ausführlichsten bei Appian (Syrische Geschichte X. 59). Ungeschickt hat Torres Naharro das Motiv in seiner Comedia Aquilana benutzt.

Doch mit dieser Abschweifung habe ich schon die Grenzen einer Besprechung von Koeppels Schrift überschritten und schliefse daher mit dem Wunsche, es möge dem Verfasser gegönnt sein, bald seine geplante Arbeit über das englische Drama auszuführen.

Wien. Marcus Landau.

---

*ERNST MEINCK: Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Berlin, Verlag von Emil Felber, 1892. 328 S. 8⁰.*

Seitdem der Herausgeber dieser Zeitschrift gelegentlich einer Besprechung von Bulthaupts Dramaturgie der Oper (N. F. I, 457 ff.) eine Zusammenstellung der ihm vorliegenden Litteratur über den „Ring des Nibelungen" gegeben hat, ist wohl kaum eine Arbeit über den-

*) A. Hortis, Studj sulle opere latine del Boccaccio, Triest 1879 S. 664, 801.

selben Gegenstand erschienen, die eine eingehende Besprechung in einer wissenschaftlichen Zeitschrift so sehr verdiente, wie das vorstehend verzeichnete Buch. Nicht als ob der eigentliche Wert desselben in der wissenschaftlichen Bedeutung läge, die wir vielmehr in Einzeluntersuchungen, wie etwa in Wolfgang Golthers Arbeiten in dieser Zeitschrift, oder in Sijmons' „Sigfrid und Brynhild" (Zeitschr. für deutsche Philologie, 24. Bd.) zu suchen gewohnt sind. Was das Meincksche Buch vor seinen Vorgängern auszeichnet, das ist die Methode der in das Einzelste eingehenden Interpretation. Haben nämlich jene sich damit begnügt, das Wagnersche Kunstwerk als Ganzes einem aus der Überlieferung konstruierten Ganzen gegenüberzustellen, um nun diese beiden Ganzen von grofsen Gesichtspunkten aus zu vergleichen, auf welchem Wege sie ihre Leser im besten Falle zu jener kalt staunenden Bewunderung hinzuführen vermochten, die erst den Anfang unseres Erkennens bezeichnet, so scheut unser neuester Hierophant nicht die Mühe, in wiederholten Gängen auch „Stein und Gestemm" einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, ja selbst den Mörtel auf seine Bindekraft zu prüfen und so bei den Neueinzuweihenden wie bei den schon Vorgeschrittenen das Gefühl des Daheimseins in dem Wunderwerke zu wecken. Und wenn auch unter den Mysten ab und zu der eine oder der andere zum Widerspruch veranlafst oder gar über diese oder jene Einzelheit besser unterrichtet sein sollte, so wird er doch dem Führer die Anerkennung nicht versagen, dafs dieser seine Sache recht wohl versteht. Und dafs auch über die streitigen Punkte eine Verständigung herbeizuführen sein werde, das ist die Hoffnung, die den Referenten bestimmt hat, neben dem allgemeinen Lobe des Buches auch einzelne Ausstellungen an demselben zur Sprache zu bringen.

Zunächst würde ich auf dem Titelblatte anstatt „sagenwissenschaftlichen" lieber „sagengeschichtlichen" als Beiwort zu „Grundlagen" sehen, einmal weil das Wort gebräuchlicher ist, sodann aber, weil auf demselben Blatte die Worte aus dem Simrockschen Motto, dafs unsere heutige Kultur zu sehr in den Fesseln der Antike liege, gar leicht einen klassischen Philologen verletzen könnten, der dann aus dem auf S. 6 dem Sophokles zugeschriebenen „liber de choro ed." Kapital schlagen könnte, was bekanntlich — der Verfasser erweist sich anderwärts als wohlbeschlagenen Kenner des klassischen Altertums — den Kollegen auf diesem Gebiete nicht selten ein grofses Vergnügen bereitet. Sodann würde ich gleich nach dem hier angeführten Ausspruche weder der „Geschichte der deutschen Litteratur von Goethes Tode bis zur Gegenwart" von P. Heinze und R. Goette, noch dem Rembrandtdeutschen so viele Worte gewidmet — dem ersteren dieser beiden Bücher ist sogar S. 152 noch ein zweiter Schmerzensausruf nachgesandt — noch auch „dem trefflichen Buche Tuiskoland" von Ernst Krause eine so unbedingte Anerkennung gespendet haben, letzteres schon darum nicht, weil das viel beachtenswertere Buch von Sophus Bugge „Studien über die Entstehung der nordischen Götter-

und Heldensage“ weder in der Einleitung noch in den zehn Abschnitten irgendwo Erwähnung gefunden hat.

An dem vortrefflich angelegten ersten Abschnitte: Das Rheingold und der Nibelungenring (S. 10—68) habe ich, von Kleinigkeiten abgesehen*), S. 43 die Behauptung zu beanstanden, dafs Wagner „den von Menzel aufgestellten Gedanken: der Fluch führt das Ende der Welt und der waltenden Götter herbei, in seinem Drama tatsächlich durchführt“. Denn wenn ich mich auch bescheiden will, es als einen Mangel in meinen eigenen Nibelungenstudien anzusehen, dafs mir Wolfgang Menzel bis dahin als Autorität auf mythologischem Gebiete wenig bekannt war, so kann ich doch nicht zugeben, dafs dessen im Jahre 1870 erschienenes Buch „Die vorchristliche Unsterblichkeitslehre“ für Wagner irgendwie bestimmend gewesen sei, was eher auf die S. 56 behauptete Durchführung der Idee der Sage, wie sie Max Rieger (Pfeiffers Germ. III) aufgestellt hat, seine Anwendung finden könnte. Der Gedanke liegt vielmehr in der gleich darauf zitierten Stelle der Völuspâ, und es kann uns nur freuen, wenn auch W. Menzel ihn in Worte zu fassen vermochte. Auch die „wenig verbürgte Nachricht bei Saxo Grammaticus“ auf der folgenden Seite (44) bedarf einer anderen Fassung. S. 47 Z. 7 ist der Satz „da Regins Eingreifen mehrfach zweifelhaft ist“ von einem mehr als zweifelhaften Werte, da Regin, wie an anderen Stellen des Buches richtig dargetan ist, von Wagner im Anschlufs an die Thidhrekssaga als Mime (Mimir) verwendet wurde.

Zu dem zweiten Abschnitt: Wotan (S. 69—115), sowie zu den beiden folgenden: Die übrigen Götter (S. 116—134) und Erda und die Nornen (S. 135—148) ist im allgemeinen dem Bedauern Ausdruck zu geben, dafs Meinck vor der Ausgabe seines Buches nicht erst von dem vortrefflichen Abrifs der Mythologie (von E. Mogk) in Pauls Grundrifs der germanischen Philologie Kenntnis genommen hat. Freilich würde, wenn es sich lediglich um die sagengeschichtlichen Grundlagen der Wagnerschen Dichtung handelte, die Lehre von dem altgermanischen Himmelsgott und von der Entwickelung der Wodansverehrung, wie sie die neuere mythologische Forschung herausgestaltet hat, nicht in Betracht kommen. Wenn aber der Verfasser neben Grimm und Simrock, Uhland und Mannhardt u. a. auch Ernst Krause in den Bereich seiner Betrachtung zieht, so bleibt hier eine Lücke, die auch durch die sorgfältigste Prüfung jener älteren Zeugnisse nicht vollständig ausgefüllt werden kann. Gehen wir also über diese drei Abschnitte, die immerhin recht viel Schönes enthalten, zu den drei folgenden über, die sich innerhalb der sogen. niederen Mythologie bewegen, so haben wir dem über die Riesen (S. 148—152) hinzuzufügen, dafs S. 149 der Bericht der Snorra-Edda über den Bau der Götterburg durch eine Hindeutung auf die Völuspâ hätte vervoll-

*) Warum zitiert der Verfasser z. B. S. 56 nicht (st. forn. sög. 187) Völsungasaga c. 27? Vgl. S. 52, wo übrigens c. 19 zu korrigieren ist.

ständigt werden dürfen, da deren Strophe 11 (nach Müllenhoff) den Vorgang voraussetzt, auf dem Wagner die zweite Szene des „Rheingoldes", offenbar im Anschlufs an die Völuspâ, aufbaute. Zum 6. Abschnitt: Die Rheintöchter (S. 153—158) ist zu bemerken, dafs diese, „das musikalisch sogenannte Motiv des Urelements in dur", den Verfasser hätten bestimmen sollen, den Abschnitt mit dem über die Nornen, die doch, wie er selbst hervorhebt, dasselbe Motiv in moll darstellen, unter einer Überschrift zu vereinigen, was sich überdies in Rücksicht auf die gleichmäfsigere Raumverteilung empfohlen hätte. Zu dem sonst sehr ansprechenden Abschnitte über die Zwerge (S. 159—178; woher aber die Genetivform „des Zwergen"?) wünschte ich den letzten Satz der Anmerkung auf S. 161 gestrichen und S. 170 die „ἀτοπία der körperlichen Bildung Alberichs" durch eine etwas weniger gelehrt klingende Wendung ersetzt zu sehen.

Haben die Abschnitte 3—7 nur einzelne Teile der Wagnerschen Dichtung illustriert, so führen uns die beiden folgenden: Siegmund (S. 177—198) und Siegfried (S. 199—305) noch einmal mächtigen Schrittes durch das ganze gewaltige Werk hindurch. Zu unserm Bedauern aber haben wir beim Antritt dieser Wanderung die Erwähnung einer Arbeit vermifst, die dem Wagner verehrenden Germanisten in unmittelbarer Nähe neben dem „Ringe" stehen sollte: Müllenhoffs Aufsatz „Die alte Dichtung von den Nibelungen" (Zeitschr. f. d. Altert., Bd. 23, Jahrg. 1879), für den wir sehr gerne den auch hier wieder (S. 188, 197) sich ungebührlich vordrängenden Menzel dreingegeben hätten. Dafs dann auch der Name Sinfiötli nicht immer in falscher Schreibung — nur einmal in einer späteren Anmerkung, S. 235, steht er richtig — aufgetreten wäre, sei nur nebenbei bemerkt. S. 194, Z. 8 habe ich das übervorsichtige „mag" zu beanstanden, benutze aber dabei die Gelegenheit, dem Verfasser (dem in seiner Schärfe höchst ungerechten Urteil Golthers in den Bayr. Bl., Jahrg. 1892, S. 452, gegenüber) zuzugestehen, dafs auch ich dem Epiker Jordan nach wie vor volle Gerechtigkeit widerfahren lasse, wenn ich auch „hier wie sonst" Wagner den Vorrang vor ihm einräume. In dem Abschnitt über Siegfried ist S. 201 die Deutung der Hiördis als „Erdgöttin" (vgl. Jördh = Erda) entschieden falsch, was umso mehr auffallen mufs, da auf derselben Seite Hiörwardh (nicht, wie S. 185, Hiorwart) ganz richtig als „Schwertwart" erklärt ist. S. 219 Z. 8 hat der Verfasser, ganz gegen seine gute Gewohnheit, bei dem Worte Ristubragd versäumt, sich zu seinen nicht altnordisch geschulten Zuhörern herabzulassen, und auch der Druckfehler „magst" in Z. 10 mufs als auffallend bezeichnet werden, ganz abgesehen davon, dafs durch die Angabe „in der Edda" die Stelle doch nur sehr ungenügend gekennzeichnet ist, wie auch gleich darauf die Zitate „Wilkinasaga" (mit „Thidrekssaga" wechselnd) und „im Liede Atlakvidha" als ein zuweniges Zuviel bezeichnet werden müssen. — Sehr schön ist das Waldweben und der Charakter der Furchtlosigkeit in dem Herzen des Helden behandelt; doch gehört die S. 224 ausgehobene Stelle nicht

Hebbel, sondern Jordan an. S. 240 unten hätte der Verfasser die Worte „nicht etwa mit Landmann“ durch den Zusatz „nach W. Grimm“ vervollständigen dürfen. S. 243 u. f. ist Helreidh Brynhildar zu korrigieren, S. 247 die ausgehobene Stelle aus Menzel am besten zu streichen. Bei der Erweckung der Walküre vermisse ich wieder die Einführung Müllenhoffs, dessen Textherstellung der Sigrdrîfumâl (Deutsche Altertumskunde, Bd. V, S. 160) wieder einmal, wie bei der Erklärung der Völuspâ, aufs glänzendste den Satz bewährte, dafs bei der Interpretation von Dichterwerken der philologische Scharfsinn nur auf dem Grunde dichterischer Begeisterung die rechten Wege zu finden vermag. — Auch S. 281 erscheint Wagner wieder als Herold des Menzelschen Gedankens, und S. 288 ist der Nachweis der Übereinstimmung zwischen Wagner und Ettmüller in dem Bülletin über das Befinden der Königin ebenso überflüssig, wie S. 54 die vergleichende Anführung einer Stelle aus des Letzteren „Sigufrid“ es gewesen war. Dasselbe gilt von dem erklärenden Einschub in die zitierten Verse aus der „Götterdämmerung“ auf S. 293.

Der letzte Abschnitt: Hagen (S. 306—319, worauf noch, S. 320 bis 328, ein Verzeichnis der angeführten Litteratur folgt) knüpft noch einmal Anfang und Ende der Dichtung zusammen, und wir haben dem nichts hinzuzufügen als die Bemerkung, dafs eben der Schlufs: „Dies ungefähr sind die Züge, die an dem Hagen unseres Dramas bemerkbar erscheinen“, auf jeden Leser den Eindruck einer gewissen Abspannung machen mufs, in der der Verfasser die Feder niedergelegt habe*). Seien wir gerechter gegen ihn, als er's in diesem Augenblicke verdient, und fassen noch einmal unser Urteil über das Buch in einem kurzen Rückblick zusammen.

Das Buch von Meinck bietet eine reiche Fülle belehrenden Materiales; es hat den rechten Weg eingeschlagen, auf dem eine volle Versöhnung der mehrere Jahrzehnte hindurch in zwei feindlichen Lagern arbeitenden Mächte, der germanistischen Wissenschaft und der Wagnerschen Kunst, herbeigeführt werden kann; es enthält auch für den vorzugsweise klassisch Gebildeten der interessanten Vergleichungspunkte genug und ist nicht minder von einem frischen Hauche verständnisvoller Begeisterung für alle ästhetischen Fragen durchweht. Aber es bedarf, ehe es den vollen Nutzen gewähren kann, der ihm in den ersten Sätzen der Einleitung in Aussicht gestellt ist, einer reinlichen Scheidung der mittelbaren und unmittelbaren Quellen der Dichtung, einer auch für das Auge schärfer hervortretenden Sonderung der zur Vergleichung herangezogenen Dichterstellen neueren Datums von der nordischen Überlieferung einerseits und dem Hauptgegenstande der Untersuchung, der Wagnerschen Dichtung, andrerseits (vgl. z. B. S. 24 f., 162, 175 f.), vor allem aber auch einer zielbewufsten Ausnutzung der Fortschritte, die die wissenschaftliche Mythologie in den

*) Ein passenderer Schlufs wäre es vielleicht gewesen, wenn der Verfasser den Absatz S. 65—68 unter geeignetem Übergang an diese Stelle hätte versetzen wollen.

letzten Jahren gemacht hat. Möge das auch äufserlich wohlausgestattete Buch um des vielen Guten und Schönen willen, das es auch so schon enthält, einen Absatz finden, der den Verfasser ermutigte, es bei Zeiten für eine zweite Auflage unter Umarbeitung nach den hier angedeuteten Gesichtspunkten vorzubereiten.

Darmstadt. Karl Landmann.

---

*GOTTFRIED HARTMANN: Merope im italienischen und französischen Drama. Erlangen und Leipzig 1892, Deichertsche Verlagsbuchhandlung. 96 S. 8⁰. (IV. Heft der Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausg. von H. Breymann und E. Köppel.)*

In der Wahl des Gegenstandes seiner Arbeit ist Hartmann entschieden glücklich gewesen. Die Behandlung des Merope-Stoffes durch Maffei, Voltaire und Alfieri, sowie die Beurteilung der Dichtungen der beiden ersteren durch Lessing sind geeignet, für die Geschichte der Merope-Fabel eine nicht gewöhnliche Teilnahme zu erwecken; zudem hat Hartmann das Verdienst, gerade die dunkelsten Stellen des langen Weges, der von Euripides' Kresphont bis zu Goethes Elpenor und Iphigenie führt, aufgehellt zu haben. Während nämlich von seinen Vorgängern Wendt in seiner flüchtigen Arbeit*) neben den drei Stücken der bedeutenden Dichter nur den Italiener Torelli berücksichtigt und die andern Bearbeiter der Merope-Fabel nur gelegentlich erwähnt oder gar nicht einmal kennt, und von Sallwürk in seiner trefflichen Einleitung zu Voltaires Merope**) nur die wichtigeren eingehend bespricht, zeichnet sich Hartmanns Arbeit durch dankenswerte Vollständigkeit des Materials aus und bietet dementsprechend auch anziehende Ergebnisse, namentlich für die ältere Zeit. Von den alten Italienern kann Cavallerino (1582) wenig mehr beanspruchen, als das Verdienst, die Merope-Fabel aus der Vergessenheit gezogen zu haben; Liviera (1588) erhebt zuerst bewufst die Mutterliebe zum Hauptgegenstande seiner Darstellung; aber erst Torelli (1589) verhilft dem Stoff zu wahrhaft dramatischer Gestaltung, indem er zum ersten Male den Mordanschlag der Mutter auf den unerkannten Sohn auf die Bühne bringt und, dem modernen Gefühl Rechnung tragend, Merope nicht zur Gattin des Tyrannen Polyphont, sondern nur zum Ziel seiner Wünsche macht. — Unter den älteren französischen Stücken

*) Die italienischen und französischen Bearbeitungen der Merope-Fabel. Jena 1876.
**) Mérope von Voltaire. Erklärt von Dr. E. von Sallwürk. Berlin 1881.

ist die Bearbeitung Gilberts identisch mit dem von Voltaire und vielen andern den fünf Dichtern Richelieus zugeschriebenen Drama. Gilbert (1642) und seine Nachfolger La Chapelle (1683) und La Grange (1702) haben das zweifelhafte Verdienst, den Stoff um eine Liebesgeschichte bereichert zu haben, wobei La Chapelle, der die Geliebte des Helden zur Tochter des Tyrannen macht, das ganze Problem des Stoffes verschiebt. — Die Operndichtung von Apostolo Zeno giebt der Gestalt des Tyrannen schärfere Züge, behält aber das Motiv der Liebe bei.

An neuen Ergebnissen naturgemäfs ärmer ist Hartmanns Untersuchung über Maffei und seine Nachfolger, unter denen aufser Voltaire und Alfieri noch Clément und zwei unbedeutende Italiener unseres Jahrhunderts, Martina und Solimbergo erscheinen. Neu ist hier die reiche Benutzung der Kritik, von den Zeitgenossen bis auf unsere Tage. — Ein Anhang verzeichnet neuere Bearbeitungen der Merope aufserhalb Italiens und Frankreichs, und giebt Proben aus den meisten der behandelten Stücke.

So anziehend aber auch die Ergebnisse Hartmanns sind und so reichen Stoff er zusammengetragen hat, so kann man ihn doch von dem Vorwurf nicht freisprechen, sein Material nicht genügend ausgenutzt und seinen Gegenstand nicht klar genug dargestellt zu haben. Wozu dient die in der Einleitung gegebene Übersicht über die antiken Quellen der Merope-Sage, wenn Hartmann später nicht ein einziges Mal darauf zurückkommt? Und welche Rolle spielt doch gerade bei den Behandlungen des Merope-Stoffes das Bestreben, das verlorene Drama des Euripides zu ersetzen! — Bedenklich erscheint es auch, die Stücke in Gruppen von 3—6 Dramen einzuteilen, und sie dann gemeinschaftlich unter einem halben Dutzend Gesichtspunkte zu betrachten, als: „Tronerbe und Usurpator“, „Mutter und Sohn“ u. s. w. Der Vorteil, den dies Verfahren für die Geschichte der einzelnen Motive hat, wird reichlich aufgewogen durch die Unübersichtlichkeit, die daraus entsteht und die Unmöglichkeit, die Gesamttätigkeit des einzelnen Dichters zu beurteilen. Werden nun gar die massenhaften Kritiken gleichfalls zerstückelt und den Besprechungen über die einzelnen Motive angefügt, so steigert sich die Verwirrung bis zur Unleidlichkeit. Am schlimmsten zeigt sich dies bei der Besprechung Maffeis und seiner Nachfolger. Wenn wir z. B. S. 41 ff. das Verhältnis von Mutter und Sohn bei Maffei, Voltaire, Clément, Alfieri, Martina und Solimbergo betrachtet haben, so ist es unmöglich, nun noch den Ansichten von reichlich einem Dutzend Kritiken und Gegenkritiken über diesen Punkt zu folgen — hat man aber erst die 6 Stücke nebst Kritiken unter 5 Gesichtspunkten betrachtet, so hat man am Ende von der G e s a m t tätigkeit Voltaires oder Alfieris so gut wie gar keine Vorstellung, und die Polemik zwischen Voltaire und Maffei, sowie Lessings geistvolle Kritik kommen bei dieser Zerstückelung nicht einmal soviel zur Geltung, wie es zum Verständnis der Merope-Frage unerläfslich ist. Auch Hartmanns Synthesen ändern hieran

wenig, weil selbst sie wieder mit Kritik-Bruchstücken untermischt sind. Überall tritt das abstrakte Motiv an Stelle der frei umgestaltenden Künstler-Persönlichkeit. — Ein schwer verzeihlicher Mangel ist es auch, wenn der dramatische Aufbau der verschiedenen Stücke nirgends einer Sonderbehandlung gewürdigt ist.

Im Anhange hätte neben den deutschen Merope-Dramen*) von Hersch, Remy und Wichmann noch das von Kock erwähnt werden können, das zu Anfang der 80er Jahre in Berlin erschienen ist. Vor allem aber gehörte Goethes Elpenor hierher. — Die S. 35 erwähnte Übersetzung Maffeis von Reinhardstöttner ist nicht nur als Bruchstück in Sauers italienischer Litteraturgeschichte, sondern auch vollständig als Nr. 351 von Reclams Universalbibliothek erschienen.

Zum Schlusse kann ich mir nicht versagen, Hartmanns unbeholfenen Stil zu rügen, der oft die seltsamsten Blüten treibt. So heifst es S. 8 von Polyphont: „Dies verhindert ihn nicht — — — erschlagen zu werden“; S. 32 bahnt sich Maffeis Merope „ihren Weg über der Bretter Italiens“. Fast unverständlich sind Sätze wie S. 45: „Lessing sieht die Grenze der Mütterlichkeit von Voltaires Mer(ope) an die langen Überlegung“, oder S. 46: „Die beinahe überflüssige Frage, ob Eg(ist) Protagonist sei, wurde schon von Cavalucci gegenüber Maffei verneint, um trotz der für dessen Mer(ope) überwiegenden Verszahl wegen des Interesses vom T(eatro) M(oderno) A(pplaudito) wieder bejaht zu werden“. Auch Gediegenheit der Form ist eine Anforderung der Wissenschaft!

Man legt Hartmanns Buch aus der Hand mit dem lebhaften Bedauern, einer Arbeit, die so viel Gründlichkeit und Urteilsfähigkeit verrät, kein besseres Zeugnis ausstellen zu können. Mit etwas mehr Klarheit und Geschick könnte Hartmann gewifs tüchtiges leisten!

Leipzig. Rudolf Schlösser.

---

*) „Zur Geschichte und Kritik von Friedrich Wilhelm Gotters Merope“ (Leipzig 1890, 142 S. 8°) hat der geehrte Verfasser dieser Besprechung in seiner Dissertation selber einen trefflichen Beitrag geliefert, der hauptsächlich das Verhältnis der beiden Fassungen von Gotters Drama 1774 und 1788 behandelt, in dem dritten Abschnitte „Die Quellenverhältnisse“ aber auch Hygin, Euripides, Maffei, Voltaire, Lessing heranzieht, Schlösser findet Gotters Merope unmittelbar durch Lessing beeinflufst. M. K.

# Nachrichten.

Im ersten Bande der neuen Serie der Publications of the modern language association of America (Baltimore 1893) hat Gg. Mc. Lean Harcher in „the legend of the holy grail" sich darauf beschränkt, die Ergebnisse von Nutt's Studies, vgl. N. F. III, 418, zu wiederholen. Eine selbständige Auffassung tritt nirgends zu Tage. Bemerkenswert ist die englische Übersetzung von Wolframs Parzival 114,5—129,4 auf S. 51 f. Nutt's Buch ist allerdings eine sehr bedeutende Erscheinung auf dem Gebiete der Grals- und Parzevalforschung; es rief aber auch Widerspruch hervor, wogegen Nutt sich verteidigte, Revue celtique 72, 181-228. W. Försters und H. Zimmers Forschungen, R. Heinzels grofse Arbeit über den altfranzösischen Gralromann, Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften 1891 Bd. XI, zeugen für den lebhaften Aufschwung, den die Untersuchung der schönen Sage neuerdings genommen hat. Die Fragen nach Ursprung und Herkunft des Stoffes, dem Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Quellen werden eifrig erörtert und sehr verschiedenartig beantwortet. Mc. Lean verrät aber kein eignes und genügendes Wissen. Dafs er Tennyson und Richard Wagner herbeizieht, ist nur zu loben; leider fehlt aber auch hier tiefere Auffassung und gründliche Behandlung.

München. Wolfgang Golther.

R. Freiherr v. Liliencron hat N. F. I, 129 f. in der gehaltvollen Studie „Aus dem Grenzgebiete der Litteratur und Musik" auf Beziehungen des Kirchengesanges zu litterarischen Fragen hingewiesen. In seiner eben erschienenen „liturgisch-musikalischen Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700" (Schleswig, Julius Bergas 1893, 171 S. 8°) wird das litterargeschichtliche Gebiet vielfach berührt. Der schon früher von ihm betonte grundsätzliche Unterschied zwischen dem evangelischen Gemeindelied und dem deutschen katholischen Kirchenlied wird hier ausführlich begründet und in seiner Wichtigkeit erörtert. Erst Luther habe dem Kirchenlied die Bedeutung und den Rang des liturgischen Textes gegeben. Daneben führt v. Liliencron den Nachweis, „wie der Begriff des de tempore et de sanctis, von dem die gesamte altkirchliche und heutige katholische Liturgie beherrscht ist, in den evangelischen Gottesdienst überging, wie er modifiziert wurde, sich beschränkte, neue Formen suchte, darüber aber verblafste, endlich in der Neumeisterschen Kantate" — vgl. über Erdmann Neumeisters wichtige litterarische Stellung v. Waldbergs trefflichen Artikel in der allgemeinen deutschen Biographie XXIII, 543 — „eine letzte, nicht mehr wahrhaft gottesdienstliche Form fand, um dann, abgesehen natürlich von Epistel und Evangelium, völlig verloren zu gehen". Die ganzen Ausführungen beruhen nicht nur zum Teile auf noch unbenutzten Materialien, sie bringen auch völlig neue Ergebnisse. Und wenn die Arbeit in erster Linie auch eine kirchengeschichtliche ist, die Nachweise über die allmähliche Ausbildung der Kantate geben ihr auch auf dem „Grenzgebiete der Litteratur und Musik" eine ähnliche Bedeutung wie Fr. Zarnckes von Christian Reuter ausgehende Untersuchung über die Entwickelung der Passionstexte, Berichte d. k. sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften 1887, sie besitzt.

Als ersten Band der „Beiträge zur Volks- und Völkerkunde" (Berlin, Verlag von Emil Felber 1893) gab Heinrich v. Wlislocki „Volksglaube und Volksbrauch der Siebenbürger Sachsen" (XIII, 212 S, 8°) heraus, eine Parallelarbeit zu den vorangehenden Büchern „Aus dem innern Leben der Zigeuner" (Berlin, Verlag von E. Felber 1892) und „Aus dem Volksleben der Magyaren" (München, litter. Institut, 1893). Wlislocki ist auch an der Redaktion der unter dem Protektorate des Erzherzogs Joseph von A. Herrmann herausgegebenen „Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn" beteiligt, deren erstes Heft, Budapest 1893, u. a. von ihm „neue Beiträge zur Volkskunde der Siebenbürger Sachsen" gebracht hat.

In Heft 8/9 der Bayreuther Blätter hat W. Golther die erste kritische Untersuchung über die Sage vom fliegenden Holländer veröffentlicht. Aus Luftspiegelungen und dem zweiten Gesicht hat sich die Vorstellung von Spukschiffen entwickelt, die am Anfang des 17. Jahrhunderts in einer holländischen Schiffersage besondere Gestaltung gewann; über ihre Fassung läfst sich nichts mehr ermitteln, da wir sie nur in Heines Bearbeitung kennen, der „mit dem Edelstein deutscher Volkssage nichts anders anzufangen wufste, als ihn in den Schmutz zu werfen". Die verschiedenen Sagen- und Kunstbearbeitungen stellt Golther zusammen.

Vom Herbst ab erscheint unter Redaktion von Dr. Georg Steinhausen, dem Verfasser der „Geschichte des deutschen Briefes", im Verlage von Emil Felber in Berlin eine „Zeitschrift für Kulturgeschichte", mit der die bisher bei H. Lüstenöder in Berlin zur Ausgabe gelangende „Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte" verschmolzen wird.

# Vorstudien zur Poetik.

Von

Eugen Wolff.

## I. Die Methode.

Der Ruf nach einer induktiven Poetik ertönt in unsern Tagen oft genug. Aber noch hat sich die Meinung nicht einmal darüber geklärt, was unter induktiver Poetik zu verstehen ist. Ohne damit Andern die Verantwortung für nachstehende Bemerkungen aufbürden zu wollen, darf man wohl betonen, dafs die Wege, welche im Geiste Herders und Hegels von Wilhelm Wackernagel, Moritz Carriere, Wilhelm Dilthey u. a. betreten wurden, auf eine zusammenhängende litteraturgeschichtliche Induktion der Poetik hinweisen (vgl. meine „Prolegomena der litterar-evolutionistischen Poetik"). Das allein mögliche Material der Erfahrung über die Litteratur ist doch wohl die Litteraturgeschichte; und wie das beliebige Auswählen und Zusammenwürfeln von Beispielen in jeder Disziplin als Dilettantismus gebrandmarkt würde, so kann auch die induktive Poetik erst dann vor der Methode der Philologie und andrer festgefügter Wissenschaften wetteifernd bestehen, wenn sie die Litteraturgeschichte lückenlos und geordnet zu verwenden weifs. Lückenlosigkeit und Ordnung deuten gleichmäfsig auf Heranziehung der Litteraturgeschichte in geschichtlicher, ununterbrochener Folge.

Bisher hat die Poetik meist die Litteraturgeschichte nur als starre Einheit oder als Raritätenkasten zu benutzen gewufst. Man hat oft geglaubt, durch ein Beispiel oder durch eine beliebig zusammengestellte Anzahl von Einzelbeispielen die Lehren des Gesamtmaterials erschöpfen zu können. Dies Verfahren wäre unzulänglich, auch wenn die Geschichte und insbesondre die Litteraturgeschichte kein fliefsender

Organismus wäre. Ein fliefsender Organismus ist die Litteraturgeschichte, mit Wandlungen und Umbildungen, mit Abweichungen, die bei blofser ungeschichtlicher Nebeneinanderstellung an einer Möglichkeit allgemeingültiger Begriffsbestimmung der Poesie leicht zweifeln liefsen, die aber bei geschichtlich zusammenhängendem Ineinandergreifen den zuverlässigsten Regulator für die Variationen des einen Grundtypus darbieten. Wenn wir alle inneren und äufseren Übereinstimmungen der so verschieden gestalteten und gearteten Zweige der Weltpoesie zusammenstellen, so mufs damit das Grundprinzip aller Poesie herauszuheben sein; es mufs auch aus dem geschichtlichen Zusammenhang und der geschichtlichen Entwicklung das Prinzip der Wandlungen erhellen, denen die Poesie unterworfen war. Will also die empirische Poetik aus dem Stadium der Experimente in das des Systems übergehen, so mufs sie auf der Geschichte der Weltpoesie im vollen Umfang und Zusammenhang fufsen. Zusammenhängende Aufwicklung der geschichtlich gegebenen Erscheinungen, systematische Geschichte der Weltpoesie ist die Grundlage der Poetik. Und diese induktive Poetik wird philosophiefähig, hört auf empirisch zu sein, sobald sie die Teile des Materials nicht mehr als Regel, sondern als geregelt betrachtet, sobald sie die psychologische Quintessenz des Ganzen zur alleinigen Regel erhebt. Denn die Einzelerscheinungen nach ewigen Prinzipien zu ergründen, ist das Wesen der Philosophie.

Eine so verstandene Poetik erkennt demnach nicht mehr jede Einzelerscheinung, jede Entwicklungsstufe für sich als gesetzgebend an: sie erkennt jede Entwicklungsstufe nur als eine Potenz der Entwicklung an und erst aus dem Ineinandergreifen dieser Potenzen erschliefst sie das psychologische Prinzip der Entwicklung. Dieses ist zugleich partikulär für jede einzelne Entwicklungsstufe und allgemeingültig für alle Stufen insgesamt, also unanfechtbar gesetzgebend. In Goethescher Terminologie hiefse unsere Aufgabe: die Ur-Poesie, den Typus der Poesie festzustellen. Es giebt nur eine wahre Poesie, aber viele Offenbarungsformen derselben, deren identische Urzellen nicht ohne weiteres dem Einzelbeschauer sichtbar sind.

Aber wie? Die Poetik will die Poesie regeln — und soll sich nun von der Poesie regeln lassen?! Indessen, wenn die „Regeln“ der Poetik allgemeingültig sein sollen, so müssen sie gleichmäfsig für die Litteratur der Zukunft, wie für die Gesamtlitteratur der Vergangenheit gelten. Kennen wir also die Gesetze, welche die Litteratur der Ver-

gangenheit in sich trägt, so kennen wir auch diejenigen, welche der — — zukünftigen Dichtung zukommen? Gewifs nur so weit, wie wir Zukünftiges überhaupt mit geschichtsphilosophischem Geist vorahnen können. Vielmehr: kennen wir die Gesetze, welche der Gesamtlitteratur in der Vergangenheit zu Grunde liegen, kennen wir also die Grundzüge der Litteraturentwicklung: so haben wir einen Mafsstab für Beurteilung der Einzelerscheinungen in der Vergangenheit und Gegenwart gewonnen. Die Zukunft mufs die Wissenschaft — der Zukunft überlassen.

Ein Mangel bleibt es gewifs, dafs unser Erfahrungsmaterial nach beiden Seiten beschnitten ist: denn wie die Dichtung der Zukunft liegt ja auch die der vorgeschichtlichen Vergangenheit in Dunkel gehüllt. Worauf es indes ankommt, ist: ob der vorhandene Ausschnitt von der Geschichte der Weltpoesie — aus der ältesten ergründeten Zeit bis auf die Gegenwart — ausgedehnt, d. h. entwicklungsreich genug ist, um ein bestimmtes Entwicklungsprinzip erkennen zu lassen. Besteht diese Möglichkeit, so dürfen wir — und sei es auch nur in vorsichtiger Hypothese — den Faden ebenso rückwärts in vorhistorische Zeit spinnen, wie wir ihn durch Aufstellung von Gesetzen, obschon blofs scheinbar und vorläufig, vorwärts bis in eine ständig ergänzende und revidierende Zukunft ziehen. —

Die Poesie war nicht allemal so wie heute gestaltet. Gegenüber der Fülle von poetischen Gattungen, über die wir heute verfügen, sehen wir in den ältesten Zeiten, zu denen uns die Geschichte der Dichtung zurückführt, höchst einfache, uniforme Poesie. Gleichviel zunächst, ob wir damit die Form der ältesten, verschollenen Poesie andeutend bezeichnen oder nur die der ältesten erhaltenen bezw. durch Zeugnisse belegten Denkmäler: wir begegnen zunächst vorwiegend epischen Formen, so nicht nur in der deutschen, englischen und romanischen, so auch in der hebräischen, griechischen und lateinischen Poesie, ja mehr als ein Jahrtausend vor der Zeit Mose in der babylonischen Dichtung („Izdubar-Nimrod", — vgl. jetzt Ausgabe von Alfred Jeremias, 1891). Und nun tritt eine Erscheinung vor unser Auge, die geeignet ist, ungeahntes Licht auf die Geschichte der Poesie zu werfen: in voller Beleuchtung historisch erschlossener Zeit vollzieht sich eine Umbildung epischer Objektivität, epischer Gegenständlichkeit nach der Seite der Empfindung und Reflexion hin. Erst um diese Zeit ist meist eine selbständige Lyrik nachweisbar. Das Drama gar ist aller Orten die jüngste Tochter der Muse.

Eine solche Erfahrung schlägt freilich der in weiten Kreisen gehegten Anschauung von Priorität der Lyrik schroff ins Gesicht. Die Poesie — hält man entgegen — fliefst aus dem Geiste eines einzelnen Subjektes zu dem Geiste einzelner Subjekte, — und doch sollte nicht die subjektive Empfindung, sondern die konkrete Objektivität den Anfang der Poesie bezeichnen?!

Zunächst ein zwiefacher Vorbehalt: Der Streit um das Wesen der ältesten Erscheinungsform menschlicher Poesie bedingt in keiner Weise das Urteil über die Methode, zu welcher unseres Erachtens die induktive Poetik allgemach hintreibt; und selbst für den Zweck der ersten Handhabung dieser Methode ist die Frage, ob die älteste erhaltene Poesie einen Rückschlufs auf die älteste vorhanden gewesene zuläfst, mindestens nicht von entscheidender Bedeutung; soll doch die induktive Wissenschaft eben nicht auf Hypothesen, sondern auf den sichern Grund der Tatsachen bauen. In die grundsätzliche Erörterung darf dieser ganze Streit nur insofern hineingezogen werden, als es sich darum handelt, ob die älteste erhaltene Poesie, d. h. unser erstes Erfahrungsmaterial, nicht einer bereits so erheblich über die Anfänge der Poesie hinausgeschrittenen Entwicklungsstufe angehört, dafs wir fürchten müfsten, ganze weltgeschichtliche Entwicklungsepochen der Dichtung aufser Acht zu lassen, um die Gesetze eines kleinen Ausschnittes der Entwicklung zu unrecht als Wesen des geschichtlichen Ganzen hinzustellen. Da aber wirkliche Poesie eine gewisse vorgeschrittene Stufe der Kultur und der Sprachentwicklung postuliert, so werden wir den Abstand der ältesten erhaltenen von der ältesten geschaffenen Poesie jedenfalls nicht so weit zu denken haben, wie diejenigen, welche meinen, in der Poesie der heutigen fälschlich sogenannten Naturvölker oder gar in melodischen Äufserungen der Tiere ein Abbild der Anfänge menschlicher Dichtung zu besitzen. Lassen wir hierüber einen Gewährsmann sprechen, dem man Voreingenommenheit oder Unzuständigkeit nicht nachsagen wird. Paul de Lagarde äufsert, zunächst im Hinblick auf religiöse Vorstellungen: „Die aus dem Glauben jetzt lebender wilder Völker entnommenen Beweise dürfen nicht gelten. Der Mensch ist, weil fortdauernder Entwicklung fähig, weil unsterblich, weil ein Gedanke des göttlichen Geistes, nur in der Entwicklung, also nur in der Geschichte, Mensch. Ungeschichtliche Völker sind nicht das Normale, sondern die Wirkung einer Krankheit. Wer will aber dann aus ihrer Art, welche in Tat und Wahrheit nur Un-Art heifsen darf, Schlüsse

auf die an der Spitze der Entwicklung stehende, also gewifs, da sie die Fähigkeit der Vaterschaft besafs, kerngesunde Phase unserer Geschichte machen?" (Deutsche Schriften, Ges.-A. l. H., 3. A., S. 220.) Wer glaubt, Veda und Edda gegen die epische Grundform der Poesie geltend machen zu können, dem darf mit den Worten desselben Forschers geantwortet werden (ebd. S. 219): „Sodann sind Mythen, sind Veda und Edda und was diesen beiden näher oder ferner analog ist, in ihrer Gesamtheit durchaus nicht. . . . die Äufserung eines originalen Lebens, sondern Mittel, um den Nachklang originalen, aber vergangenen Lebens . . . festzuhalten. Die Edda ist der krankhafte Mifsverstand einer gelehrten, dem germanischen Volke aufgezwungenen Symbolsprache . . . Und bei den Veden wird es nur dem Grade nach anders sein."

Dafs mit Ausgehen von der Epik, gleichviel zunächst, ob sie die erste Erscheinungsform oder nicht, zum mindesten kein ganz willkürliches Verfahren eingeleitet wird, dürfte doch schon die Analogie der Sprachentwicklung erhärten. Auch an der Sprache deckt Jakob Grimm eine Entwicklung vom Sinnlichen zum Geistigen, von epischen bis zu dramatischen Vorstellungen auf, wie für ihn denn ebenso auf poetischem Gebiete die Priorität der epischen Form feststeht. „Die älteste und einfachste aller Dichtungsarten" nennt er die epische („Reinhart Fuchs" S. XVI). Und von der Sprache sagt J. Grimm in der Einleitung zum 1. Teil der Grammatik (3. Ausgabe S. 21): „Je weiter wir zurückgehn desto gröfser ist noch ihre sinnliche Gewalt . . . Der geistige Fortschritt der Sprache scheint Abnahme ihres sinnlichen Elements nach sich gezogen, wo nicht gefordert zu haben." —

Wie es sich nun wohl psychologisch begreifen läfst, dafs am Anfang geschichtlich erreichbarer Poesie, wenn nicht gar am Anfang alles poetischen Anfangs, die Form starr und konkret erscheint? Gewifs ist auch im Uranfang der Poesie die Empfindung oder die Seelenstimmung einzelner Subjekte Mutter- und Resonanzboden der Dichtung; aber die Empfindung vermag sich nur an Tatsachen emporzuranken, sie kennt keine geistigen Abstraktionen, nur greifbare Erscheinungen und Geschehnisse, sie findet jedenfalls nur einen objektiven, konkreten, an Tatsachen sich emporrankenden, in Anschauung gekleideten Ausdruck. —

Haben wir so ein Ausgehen wenigstens unseres Erfahrungsmaterials von der Epik, freilich nicht gerade völlig reiner Epik im heutigen Sinne, als nicht ganz willkürlich hinzustellen gesucht, so er-

übrigt zur Handhabung der Methode nur noch eine Verständigung darüber, auf welche Weise die Litteraturgeschichte der verschiedenen Völker in einander zu greifen hat, damit sich die Zusammenreihung der Einzellitteraturen zu der postulierten systematischen Geschichte der Weltpoesie ordnet. Wie physisch die Völkerfamilien sich ausbilden und in neue Bildungen dahinschwinden, so zeigt die Poesie auch geistiges Blühen und Welken. Jedes jugendlich neue Glied in der Kette der Völker durchläuft im Prinzip mit Sturmschritt die Stufen der Poesie, welche die Menschheit als Ganzes im Laufe von Jahrtausenden erstiegen hat; und es spiegelt sich dem Wesen nach in jeder nicht anormal beeinflufsten National-Poesie ein gut Stück von dem grofsen Entwicklungsprozefs der Weltpoesie. Diese Lehre eines gleichsam intuitiven Überblicks legt es nahe, die Einzellitteraturen nicht ohne weiteres auseinander zu reifsen, sondern von Fall zu Fall in ihrer Entwicklung zusammenhängend vorzuführen, so aber dafs sie sich innerhalb der Gesamtentwicklung in (zwar keineswegs mechanisch chronologischer, doch organischer) geschichtlicher Folge an einander schliefsen.

Wie es die entworfene Methode nun einmal mit sich bringt, wird jeder Beitrag zur Poetik so lange den Charakter einer Vorstudie tragen, bis sich Kräfte in den Dienst der induktiven Poetik stellen, welche die Weltpoesie nicht nur äufserlich beherrschen, sondern auch innerlich bewältigen könnten, welche den Herzschlag der Menschheit aus den poetischen Offenbarungen des Völkerlebens herauszuhören und zu deuten wissen.

## II. Poetische Stilmittel.

### a. Theomorphismus.

Wie die Sprache altes Leben fortführt, wie ihre Begriffe längst entschwundene Kulturperioden spiegeln, hat uns Jakob Grimm mit Entdeckerblick gewiesen. Es ist nicht anders in der Poesie. Auch ihre Stilmittel darf man als Anschwemmungen verflossener Entwicklungsperioden der Dichtung betrachten; zum mindesten spiegeln die poetischen Stilmittel die Hauptepochen der Poesie-Entwicklung unverkennbar.

Gleichviel, es wird nicht ganz uninteressant sein, den primären poetischen Stilmitteln in ihrer Variation wie in ihrer Identität nachzuspüren.

Die älteste erschlossene Poesie rühmt sich oft genug göttlichen Ursprungs und göttlicher Mission; die Götter erhebt sie mit Vorliebe und will selbst über Menschliches hinaus an oder in den Himmel ragen. Auch die ältesten Sagen von Entstehung der Poesie führen sie bezeichnenderweise auf göttlichen Ursprung zurück. Übrigens sehen wir auch in vollster geschichtlicher Helle genug neue Ansätze zu poetischen Entwicklungen von dem Religiös-Erhabenen als einer Art Wiege ausgehen: scheint doch der Ursprung des Dramas grundsätzlich religiös; im Zeitalter der Kreuzzüge, im Zeitalter der Reformation, wiederholt mit den Gesängen des „Messias“ verjüngt sich unsere Dichtung; man dürfte selbst leise daran erinnern, dafs Goethe und Schiller ihre schöpferische Tätigkeit mit einem „Joseph“ und „Moses“ aufnehmen.

Genug, wie tief die Poesie in der Religion, ja im Kultus wurzelt, wie durchaus die Erhebung über das Irdische eine Wesenheit der Dichtung bleibt, das offenbart sich im ganzen geschichtlichen Verlauf der Weltpoesie. Wenn Veden, Zend-Avesta, die älteste hebräische Poesie, die Edda, die deutschen Gesänge zum Ruhme des Tuisko und Mannus, von denen Tacitus berichtet, u. a. übereinstimmend das Göttlich-Erhabene als ersten poetischen Gegenstand zeigen, so sehen wir es in der Folgezeit auch noch als poetisches Bild und Stilmittel verwendet. Weit entfernt, dafs sich die einzelnen Perioden der Poesie-Entwicklung schlechtweg ablösen, sehen wir vielmehr die einmal errungene Geisteskraft neben den neu herausgebildeten fortbestehen; nicht eigentlich nur anders, sondern reicher wird der Menschengeist.

Schreiten wir nämlich von den ältesten Dokumenten der Dichtung einen Schritt weiter, und noch einen Schritt, und so fort bis in die Gegenwart, so sehen wir zwar neue Stoffe, neue Formen in zunehmender Fülle, — ohne dafs doch die religiös-erhabene Empfindung zurücktritt. Damit soll keineswegs blofs die rein äufserliche und selbstverständliche Tatsache festgestellt sein, dafs religiöses Empfinden zu allen Zeiten dichterischen Ausdruck sucht. Gemeint ist vielmehr die frappierendere Tatsache, dafs auch die menschlichen Helden, die nun für die dichterische Gestaltung reif werden, von der Poesie zu göttlichem Schein erhoben werden, ja dafs geradezu die Vergöttlichung die Hauptmethode der Poetisierung wird und bleibt.

Zunächst in der Heldendichtung. Die entzückende Episode „Nal und Damajanti“ im indischen Nationalepos „Mahabharata“ beginnt unmittelbar:

„Es war ein König Nala,
Des Virasena Sprofs,
Schön, hochbegabt und mächtig,
Vertraut mit Wagen und Rofs;
Die Herrscher überragend
Wie Indra die Götterwelt" . . .

Weiter (Strophe 6 f.) heifst es von der Heldin:

„Und als sie älter wurde,
Umgab eine Mädchenschar
Die holde Damajanti
Wie eine Göttin gar . . .
Von Schönheit hehr und herrlich,
Mit grofsem Augenpaar;
Und unter allen Göttern
Und unter Menschen war
Ein solcher Liebreiz nimmer
Vernommen noch gesehn;
Ein herzentzückend Mädchen,
Für Götter selbst zu schön!"

Höher konnte der Dichter nicht gut gehen, er hat den Gipfel des poetischen Sprach- oder Stilvermögens erstiegen: „unter allen Göttern ein solcher Liebreiz nimmer!" und „für Götter selbst zu schön!" Bekundete schon der Vergleich mit den Göttern das Streben des Dichters, seine Heldin aus der gewöhnlichen menschlichen Sphäre emporzuheben, so ist der Superlativ mit der Erhebung selbst über die göttliche Sphäre erreicht.

Wir treffen in der alten Dichtung und Sage keinen Helden ohne göttlichen Ursprung. Auch die Heldin von Kalidasas Drama „Sakuntala" ist nicht ohne göttliches Zutun der Welt beschert worden, — ein Zeugnis, das schon um so wichtiger wird, als wir uns mit demselben um anderthalb bis zwei Jahrtausende von der religiösen Vedapoesie entfernen. Höchst bezeichnend schliefst die erwähnte Hindeutung (im I. Akt):

„Wie könnte diese Huldgestalt
Von einem ird'schen Weibe stammen?"

Scheint dem Liebenden einmal die Geliebte emporzuragen über die andern Weiber, so ist damit die Vergöttlichung unmittelbar gegeben;

denn „wie könnte diese Huldgestalt von einem ird'schen Weibe stammen?!"

Dafs dieser Prozefs nicht etwa auf die indische Poesie beschränkt bleibt, ist uns allen namentlich aus Homer vertraut, zu dessen Lieblingsepitheten ja „göttergleich", „göttlich" u. dgl. gehören.

Wenden wir uns auf dem Rekognoszierungszug dieser skizzenhaften Vorstudie der Neuzeit zu, so wird es uns nicht in Erstaunen setzen, z. B. einen Racine seinen König über die Götter erheben zu sehen, die, „von seinem Ruhm geblendet, den Nektar geringer schätzen als die hohe Lust, Ludwig nahe zu sein („Der Ruhm an die Musen"); aber auch die Gottheit der Liebe läfst er vom Himmel steigen, damit sie den schönen Augen der Geliebten huldige („Lied").

Schwerer fällt ins Gewicht, dafs unser Schiller „Die Macht des Gesanges" ausdrücklich als religiös schildert: „Den hohen Göttern ist er eigen" u. s. f. Hier stehen wir vor der Alternative: entweder hat Schiller, haben alle Dichter Gefühle zu religiösen Tendenzzwecken geheuchelt, oder aber sie haben in Ausübung der Dichtkunst wirklich etwas empfunden, das dem religiösen Gefühl nahekommt; sie haben keine näher verwandte Empfindung gekannt als die religiöse. Die Entscheidung dürfte nicht schwer fallen.

Auch Goethe, gewifs kein Mann der Kirche, kleidet gerade „Künstlers Morgenlied" in religiöse Bilder:

„Der Tempel ist euch aufgebaut,
Ihr hohen Musen all,
Und hier in meinem Herzen ist
Das Allerheiligste."

Und wie läfst er seinen Faust selbst in der kritischen Situation sprechen, als er in „Liebchens Kammer", wahrlich nicht mit heiliger Absicht, tritt?!

„Willkommen, süfser Dämmerschein,
Der du dies Heiligtum durchwebst! . . .
In dieser Armut welche Fülle,
In diesem Kerker welche Seligkeit! . . .
O liebe Hand! so göttergleich!
Die Hütte wird durch dich ein Himmelreich" . . .

Nicht den Schleier von einem Götterbild, sondern — Liebchens Bettvorhang hebt er, indem er sinnt:

„Und hier mit heilig reinem Weben
Entwirkte sich das Götterbild."

Hier hätte doch einmal der Urquell der Poesie hervorsprudeln können, wenn er in — dem bestände, was die naturwissenschaftlichen Poetiker und die poetisierenden Naturforscher als tierischen Entstehungstrieb der Dichtung aufstellen . . .

Schliefslich, wenn einer als Ketzer gilt, so ist es Byron; wenn einer die Liebesleidenschaft im vollen Glanz der Poesie zu malen weifs, so ist er es. Und woher nimmt er diesen Glanz?

„Wen dünkten Worte nicht zu arm und schal,
Zu bannen fest der Schönheit Himmelsstrahl?"

(„Die Braut von Abydos".)

„Sie liebte, ja, sie betete ihn an, —
Sie ward geliebt, als Heilige verehrt"

(im Original „worshipped", — „Don Juan", 2. Gesang).

Auch hier greift, wo jede menschliche Vorstellung zu schwinden beginnt, die göttliche als Symbol Platz.

Nach alledem dürfte ein Zweifel an der Tatsache kaum erlaubt sein, dafs die Erhebung in göttliche Sphäre ein durchgehendes poetisches Stilmittel bildet. Auch den letzten Zweifel würde ein Hinblick auf die gegenwärtige naturalistische Dichtung heben. Ein Vorkämpfer derselben Richtung, welche alles Geistige auf seine physischen Ursachen zurückführen will, Wilhelm Arent, singt im „Prolog" seiner „Lieder":

„Der reinsten Stirne
Götterlinien trügen,
Süfsester Rehaugen
Madonnenstrahlen lügen!
Fremd bleibt dem Weib
Des Künstlers Himmelsstreben".

Die Lieder selbst beginnen:

„Du bist so stolz und rein,
Du lilienblasse Maid,
Dich küfste in der Wiege
Des Himmels Herrlichkeit."

Wir brauchen wohl nicht weiter zu blättern. Nur sei vollends betont, dafs auch diejenigen von diesen Dichtern, welche mit vollem Bewufstsein den Schauplatz ihrer Werke da suchen, wo man sonst

nichts weniger als poetische Gefühle vermutet, dafs z. B. auch Karl Bleibtreu in seiner Novellensammlung „Schlechte Gesellschaft“ — nomen et omen — u. ä. mit religiösen Anschauungen und Begriffen operieren. So berichtet der Held unter anderm (S. 125f.): „‚Jetzt is beschlossen. I wer' Kellnerin,‘ hatte sie mir schon mitgetheilt . . . So hofften sie durch Trinkgeld mehr zu verdienen. Bei der Singerei müssen sie ja verhungern. Sie sieht doch zu reizend aus in ihrem braunen einfachen Kleid. — So geht das nun schon seit Wochen. Noch immer ist sie mir meine Göttin und mein Idol“. Und das von der Kellnerin einer Berliner Kellerkneipe! Auf ebendieselbe finden sich (S. 129) folgende Verse angewandt:

„Mein flammend Herz — das ist ein Tabernakel:
Zu Weihrauch dort verbrennen deine Mängel.
Und aus der Flamme steigst du ohne Makel,
Ein Phönix neuverjüngt, rein wie ein Engel“.

Hier, wo wir sonst ganz in der Sprache der prosaischsten Prosa stecken, erkennen wir zugleich, wie tatsächlich diese Vorstellungen allmählich auch in die nichtdichterische Sprache eingedrungen sind, sobald dieselbe nach dem Ausdruck gehobener Gefühle ringt: jeder Liebhaber bezeichnet z. B. seine Auserkorene wohl als einen „Engel“, oder gar eine „Göttin“; auch Erdenfürsten wird „Weihrauch“ gestreut; ein Backfisch findet heute womöglich ein Kleid „himmlisch“, und so schwächen sich alle Begriffe durch häufigen Gebrauch ab. Indessen — wirft jemand gar zu freigebig mit diesen Wendungen: Engel, Madonna, himmlisch u. s. w. um sich, so fragen wir nicht: wieso bist Du so religiös gestimmt? — wir sagen: bist Du aber heute poetisch (oder lyrisch)! In solchem Mafse erscheint uns heute diese Ausdrucksweise poetisch.

Man hat viel über den Anthropomorphismus der Poesie geschrieben, über die Modelung alles Aufsermenschlichen nach menschlichen Begriffen. Ähnlich könnte man von einem Theomorphismus der Poesie, von ihrer Neigung sprechen, das Irdische in überirdischen Schein zu erheben. —

Wollten wir daraus ohne weiteres ein Grundgesetz der Dichtung formulieren, so müfste dasselbe notgedrungen einseitig ausfallen, so lange wir nicht den von spätern Dichtungsepochen geschaffenen Stilmitteln gleicherweise nachgegangen sind.

### b) Heroomorphismus.

Von welcher Seite kommt der Poesie die erste Bereicherung, sobald sie den einseitig religiösen Charakter aufgegeben? Mit einer unverkennbaren Gesetzmäfsigkeit tritt uns nunmehr das heroische Ideal entgegen.

Eine Beziehung zur Gottheit wird noch gesucht, und man knüpft die ältesten und tapfersten Helden, von denen die Sage berichtet, die Stammväter, an das Geschlecht der Götter an. Diese Halbgötter-Halbmenschen ragen nun ebenfalls noch ohne weiteres über die blofsen Menschen hinaus, und überdies begabt sie der Dichter in reichstem Mafse mit allen Idealen des Helden- und Herrschertums, um sie als aufsergewöhnlich, singulär, einzig in ihrer Art erscheinen zu lassen. Viele übereinstimmende Züge finden wir so in den Nationalepen aller Völker: Kraft, Tapferkeit, Wohlgestalt, Hoheit, Beliebtheit bei Frauen, Sangeskunde, aber auch Kronen, Geschmeide, Gold u. dgl.

Wiederum offenbart sich der Grundsatz, dafs dem menschlichen Geiste nichts verloren geht, was er einmal errungen hat: ein Ausflufs des Theismus der ältesten bekannten Poesie war der Theomorphismus, Ausflufs des Heroismus ist ein poetischer Heroomorphismus.

Die durchgreifende Wirksamkeit dieses unseres geistigen Erbes aus der Heroenzeit liefse sich ebenfalls auf fast jeder Seite der Weltlitteratur nachweisen. Für unsere heutigen Zwecke genügt es, das Bestehen und die Art dieses neuen poetischen Stilmittels zu erkennen. In diesem Zusammenhange erscheint es z. B. nicht mehr als „Eigentümlichkeit“, sondern als Gesetzmäfsigkeit, wenn die Minnepoesie des Mittelalters die Liebe mit Vorliebe als Lehnsverhältnis fafst. Auch Shakespeares Desdemona spricht nicht nur von Othello: „Ja, mein Herz ergab sich ganz unbedingt in meines Herrn Beruf“, sie verwendet ebenso gegenüber dem Vater die Vorstellung: „Ihr seid Herrscher meiner Pflicht“. Die Prosa hätte nicht so gesprochen. Kein Zufall ist es, dafs der Falke, das ritterliche Jagdtier, ein ständiges poetisches Motiv der deutsch-mittelalterlichen Poesie wird: so beim Kürnberger, bei Dietmar von Aist, im Nibelungenliede.

Weiterhin schreibt Boileau eine „Apologie der Wahrheit“ in Ausdrücken wie: „sie mufs regieren, glänzen, siegen“ u. s. f., alles doch Vorstellungen, die dem Helden- und Herrschertum entnommen sind. Vergleichen wir J. J. Rousseaus Beschreibung seines Aufenthaltes auf der Insel St. Pierre: „Der erhabene und hinreifsende An-

blick des Sees und seiner Ufer, gekrönt von nahen Bergen" etc. Ebenso Lamartine („Die Eiche"): „Dorten die einsame Eiche, mit welcher der Felsen gekrönt ist". Lesen wir in demselben Gedicht vom Riesen, superben Kolofs u. dgl. als Sinnbild, so sind wiederum Vorstellungen des Heroenzeitalters auf moderne Erscheinungen zu poetischen Zwecken übertragen. Auch Goethe wendet in „Willkommen und Abschied" auf die Eiche dies Bild an: „ein aufgetürmter Riese". Selbst Dorothea, das landflüchtige Mädchen, wird dem Dichter zur „Heldin", und zwar in einer Lage, die das Mädchen nichts weniger als heldenhaft, vielmehr recht weiblich hülfsbedürftig erscheinen läfst:

„Es knackte der Fufs, sie drohte zu fallen . . .
Und so fühlt er die herrliche Last . . .,
Trug mit Mannesgefühl die Heldengröfse des Weibes",

— nämlich Hermann, als er die stolpernde Geliebte stützt, um sie vor dem Fall zu bewahren!

Schiller, der viel und trefflich über das Wesen der Kunst in Gedichten reflektiert, verwendet heroomorphische Vorstellungen auch in den „Künstlern":

. . . „Die, eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht, in hehrer Majestät, . . .
Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie — als Schönheit vor uns da."

Die Schönheit selbst als Majestät mit der Krone!

Typischen Ausdruck für die Beziehung der Liebe zu heldenhaften Vorstellungen findet Byron, wenn er ruft („Braut von Abydos" I, 6):

„Wer fühlte nicht, bis, von dem eignen Glück
Geblendet, fast erblindete sein Blick,
Bald rot, bald bleich, verzehrt von Lust und Leid,
Die Macht, die Majestät der Lieblichkeit?"

Im gewöhnlichen Leben stellen wir uns die Lieblichkeit keineswegs königlich vor. Es ist aber poetisches Stilmittel, auch das Naive und Schlichte in eine vornehme Region zu erheben.

So könnten wir mit einer neuen Stilprobe aus Bleibtreu's „Schlechter Gesellschaft" (S. 116) schliefsen: „Anfangs umzüngelte das moquante Lächeln den süfsen Mund, aber es schwand gänzlich, und ein plötzlicher Schatten unsäglicher Wehmut deckte ihre vor-

nehmen Züge. Ich ergriff ihre Hand und prefste sie lange an meine Lippen: ihre schmalen Finger drückten die meinen mit einem krampfhaften Druck.“ Die „schmalen Finger“ ebenfalls ein Zeichen der Vornehmheit, die schon den Zügen angedichtet war, — natürlich handelt es sich wieder um irgend eine Schenkmamsell. Ja, der Held spricht es irgendwo aus — an der schon früher erwähnten Stelle, wo er beklagt, dafs „seine Göttin, sein Idol“ von einer Chansonnettensängerin zur Kellnerin geworden —, er spricht dort aus, was in Wahrheit das Wesen unserer poetischen Figur ist: „Als sie oben auf der Bühne stand, war wenigstens ein Schatten äufserer Vornehmheit vorhanden. Jetzt — als Kellnerin mir gegenüberhockend — . . . o jetzt fühle ich einen peinigenden Schmerz bei dieser ihrer Demütigung“ (S. 126). Also selbst das rein äufserliche Höherstehen auf dem Podium ist dem gehobenen Gefühl der Liebe recht und entsprechend, ein Stehen auf gleicher Stufe nimmt den poetischen Reiz hinweg.

So schwelgt denn die Sprache des gehobenen Gefühls auch aufserhalb der eigentlichen Dichtung in heroomorphischen Vorstellungen, die von uns zum gröfsten Teil noch als poetisch empfunden werden, so sehr sie sich auch abschleifen: Herzenskönigin, Schatz, als Sklave zu ihren Füfsen, goldenes Lieb, majestätische Gestalt u. dgl.

### c) Anthropomorphismus, Physiomorphismus und Ergebnis.

Es ist ein in geschichtlicher Zeit meist klar verfolgbarer Gang der Entwicklung: vom Göttlichen durch das Heroische zum Menschlichen oder gar Bürgerlichen. Vergleichen wir besonders die Stoffe des Dramas: auf den Gott oder Gottmenschen folgen die Fürsten und Helden als Gegenstand dramatischer Behandlung, erst im 18. Jahrhundert hebt das „bürgerliche Trauerspiel“ an. Aber noch immer haben die älteren poetischen Gattungen Epos bezw. Tragödie im wesentlichen heroischen Charakter bewahrt, während die jüngeren, Lyrik bezw. Komödie fast durchweg privaten Charakter tragen.

Um welches charakteristische Stilmittel bereichert sich nun die Poesie, wenn sie auch aus dem Bereich des Heroischen herabsteigt, um die Menschheit und Natur selbst unmittelbar zu verklären?

Der Ausdruck Anthropomorphismus würde — so berechtigt er an sich ist — nur eine Seite des Verhältnisses ausdrücken, dessen Zeugen wir nunmehr werden. Wie die aufsermenschliche Natur, ja wie schon stets Götter und Halbgötter vermenschlicht werden, so

wird nun mit besonderer Vorliebe die menschliche Natur in aufsermenschliche Natur-Sinnbilder gekleidet. Man könnte sich versucht fühlen, die Bezeichnung Physiomorphismus zu bilden, ohne zu finden, dafs dieselbe besonders geschickt gewählt sei.

Der Belege bedarf es hier kaum. Im Symbolischen dieser Art zeigt sich überall ein Stilmittel der Poesie. Selbst die materialistischsten Dinge, die Schöpfungen des Mechanismus, werden durch Übertragung in die Sphäre der lebenden Natur poetisch.

Romantische Gemüter hafsten bekanntlich die Eisenbahn als angeblich „unpoetisch“, weil sie die Postkutschen-Romantik aus der Welt schaffe; und gar Aktien, Börsenpapiere, dürften auch nach unserer Meinung an sich nichts weniger als poetische Gegenstände sein. Aber ein Dichter, welcher der neuen Zeit freundlich gegenübersteht, verhilft gerade der Kombination dieser beiden unpoetischen Gegenstände, den Eisenbahn-Aktien, zu einem poetischen Eindruck; — wodurch?

„Die Papiere — feilgeboten —
Steigen — fallen — o Gemeinheit!
Mir sind die Papiere Noten,
Ausgestellt auf Deutschlands Einheit.
Diese Schienen, Hochzeitsbänder,
Trauungsringe blankgegossen:
Liebend tauschen sie die Länder,
Und die Ehe wird geschlossen.“

(Karl Beck: „Die Eisenbahn“.)

Wie hier der Dichter die Bedeutung der Eisenbahn für die Annäherung der deutschen Stämme feiert, so wird in neuester Zeit ihr Einflufs auf die Verbrüderung der Völker gepriesen.

Nicht nur das Mechanische, auch das Abstrakte wird zum Zweck der Poetisierung in lebendige Gestalten aus Natur oder Menschenleben gekleidet. —

Alles in allem läfst sich in der Poesie durchgehends eine Erhebung über die gewöhnliche Sphäre nachweisen, als möglichst konformer Ausdruck der eben ungewöhnlichen Empfindung des Dichters gerade für den dargestellten Gegenstand. Ob die Geliebte als Göttin oder als Königin, als Lerche oder als Rose verherrlicht wird: immer zeigt sich die Poesie als entsprechender Ausdruck erhöhter Gefühle, und es ergeben sich schon daraus zwei Eigenschaften als notwendige Attribute des Dichters: 1. erhöhtes, stark entwickeltes

Gefühlsleben, 2. Fähigkeit zu entsprechend erhöhtem Ausdruck, — Gestaltungskraft.

Die Poesie ist Ausdruck gehobener Gefühle: in dieser Tendenz zeigte sie sich ganz entsprechend der Geschichte des Geisteslebens überhaupt abgestuft. Nach dem unmittelbaren Emporringen der Seele zum Göttlichen sahen wir in den gottentsprossenen Heroen Mittler zwischen dem Göttlichen und Menschlichen, deren Kult genau ebenso in dem menschlichen Geistesbedürfnis gesetzmäfsig begründet ist wie nur immer der des Mittlers, des Gottmenschen, in der erhabensten Religion; wir sahen schliefslich den Zauber der beseelten Natur wirken, in ihr das Höhere und Höchste selbst beschlossen, — eine Auffassung, welche im Pantheismus ihre Entsprechung anerkennen wird. Immer aber lag die Erhebung in eine als höher betrachtete Sphäre dem poetischen Streben zu Grunde.

Nunmehr erscheint es selbstverständlich, dafs auch sonst Verstärkung und Superlativierung in der primären Tendenz der Poesie liegen. Wir lernen es als Ausflufs des poetischen Grundgesetzes begreifen, dafs z. B. in unserm alten Epos jeder Held als der kühnste Degen, jede Heldin als die minniglichste Maid übereinstimmend vorgestellt wird, beide Teile aber als so reich, dafs niemand reicher könnte sein u. s. f.

Mit einem derartigen Ergebnis wäre auch die Einheit von Ursache, Wesen und Wirkung der Poesie festgestellt. Denn ist die Dichtung Ausdruck gehobener Gefühle, so sind damit zunächst diese gehobenen Gefühle im Dichter postuliert; mit andern Worten: ist das Wesen der Poesie Ausdruck gehobener Gefühle, so müssen gehobene Gefühle des Dichters die Voraussetzung jedes poetischen Werkes bilden. Und ferner: ist die Dichtung der Ausdruck gehobener Gefühle, so besteht ihre Wirkung eben darin, dafs sie diese gehobenen Gefühle überallhin, wohin sie wirkt, eindrückt. So erwirkt sie eine Gefühlserhebung im Publikum, — das ist also der eigentliche Sinn ihrer veredelnden Wirkung, die in scholastischer Auffassung als moralisierend erschien. Damit ist die Dichtung als Mittlerin zwischen der Dichterseele und der Seele der Menschheit erkannt, — in einem würdigeren Beruf als in dem Vergnügen an Nachahmungskunststücken oder selbst in der Dankbarkeit für empfangene gute Lehren der Dichtung zugesprochen wurde. Der Dualismus überdies, welcher zwischen Ursache und Wirkung der Poesie, wie zwischen Dichter und Publikum bestand, ist damit überwunden. Hatte man die Nachahmung als Ursache hin-

gestellt, so war man noch immer in Zweifel, wie die Wirkung zu erklären, bis man bald das Vergnügen, bald die Belehrung als äufserlichen Notbehelf heranzog. Aber die Nachahmungstheorie gab von vornherein nur die an sich unzweifelhafte Beziehung zum Stoff, statt einer Erklärung des Abstandes, der nun nicht blofs nachahmenden, sondern übertragenden poetischen Wiedergabe dieses Stoffes.

Aufs natürlichste grenzt sich die Poesie nun durch ihr Mittel von den andern Künsten ab: sie ist Ausdruck gehobener Gefühle durch die artikulierte Sprache. Auch der Unterschied von der Prosa würde unverkennbar sein: hier Sprache des gehobenen Gefühls, dort Sprache des Gedankens. —

Vielleicht nicht ganz unangebracht ist schliefslich in diesem Zusammenhang der Gedanke, dafs die entwicklungsgeschichtliche Verfolgung der poetischen Gefühlserhebung uns einen Mafsstab zur wahren, d. h. historischen Schätzung des Verhältnisses zwischen Erhabenheit und Schönheit darbietet. Die Definitionen sind gewöhnlich schief, weil unhistorisch geraten. Das Erhabene, lehrt Schiller am Anfang des Aufsatzes „Über das Erhabene“, herrscht, wenn das Schöne uns verläfst, weil nur die Sinnenwelt sein Gebiet. Ähnlich W. Wackernagel (Poetik, 2. A., S. 27): „Die Einbildungskraft kann aber auch den Verstand vorübergehend gänzlich überwältigen und seine Mitwirkung aufheben, kann ihm Anschauungen entgegenhalten, welche er nicht zu fassen vermag, für welche die ganze Summe seiner Erfahrungen und Urteile unzureichend sind. Alsdann steigert sich das Schöne zum Erhabenen“. Im geschichtlichen Verlauf ist, umgekehrt wie im Ausgangspunkt dieser Definitionen, das Erhabene das Prius. Das schöne Ebenmafs der griechischen Poesie fällt später als die erhabene Gigantik der ältesten religiösen Poesie. Erst Jahrhunderte nach der selbst schon nicht mehr urgebornen Edda weifs die germanische Poesie Klänge zu finden, welche an Stelle der alten Felsschlucht-Zerrissenheit schöne Lieblichkeit setzen. So scheint es, dafs nicht nur die Produkte des menschlichen Geistes, wie Epos, Lyrik, Drama u. a. a. a. O., sondern auch die Eigenschaften desselben in jahrtausendelangem Werdeprozefs sich nach und auseinander herausgebildet haben, dafs also keineswegs diejenige Geistesfülle, über die wir heute verfügen, von vorn herein neben einander im Bewufstsein des Menschen lag. Erwacht doch auch im Geiste des heutigen Menschen — dessen Entwicklung hier wie überall die Gesamtentwicklung der Menschheit embryonal spie-

gelt — zuerst das Gefühl für Erhabenheit: Religion, Furcht u. dgl., viel später erst daneben das für Schönheit: Kunst, Liebe u. dgl.

## III. Zur Entwicklungsgeschichte des Dramas.

### a. Tragödie.

Die geschichtlich erkennbaren Anfänge des Dramas führen uns nicht nach dem Orient, wo wir — namentlich auch in der indischen Litteratur — dramatische Denkmäler nur aus späterer Zeit kennen. Mit dem griechischen Drama hat unsere Betrachtung einzusetzen. Eine mit der Kunst selbst wetteifernde, historisch angelegte Kunstphilosophie hat dort dafür Sorge getragen, dafs die Loslösung des Dramas aus der epischen Mutterform klar vor Augen liegt.

Rein psychologisch betrachtet, mufste der nächste Schritt über die Lyrik hinaus darin bestehen, dafs sich der Dichter nicht auf Kundgabe seiner eigenen Gefühle beschränkt, sondern in die Seele der andern ergründend einzudringen sucht. Von der Epik andrerseits scheidet sich das Drama dadurch, dafs es nicht mehr die blofsen Taten der andern, sondern die Entwicklung dieser Taten aus dem Charakter heraus zum Gegenstande hat.

Doch verfolgen wir den geschichtlichen Gang. Das griechische Drama ist bekanntlich religiösen Ursprungs, aus dem Dionysos-Kultus hervorgegangen. Es wurden Umzüge mit Festgesängen veranstaltet, welche die Wunderwerke des Bacchus erzählten. Auch der Vortrag war rein episch seitens des Chors, dessen Mitglieder sich in Bocksfelle hüllten, um als Satyrn, also Gefährten des Bacchus, zu erscheinen. Da aufserdem ein Bocksopfer dargebracht wurde, ergab sich aus doppelten Beziehungen der Name „Bocksgesang“ d. i. griechisch „Tragödie“.

Der erste Schritt aus dem epischen Vortrag heraus geschah durch Gegenüberstellung von Chor und Vorsänger. Letzterer hatte bisher nur die gewöhnlichen Funktionen des Chorführers: Anheben und Leitung des Gesanges. Nun aber wechselt der Chor mit dem Einzelvortrag ab. Noch bevor die eigentliche dramatische Form sich vollendete, hatte sich der Inhalt solcher Wechselgesänge auch andern Göttern und Heroen zugewandt.

Scheinbar nur eine kleine Weiterbildung, dennoch die entscheidende Mafsregel, welche das Drama zur Entbindung vom epischen Mutter-

schofs brachte, ging von Thespis aus, welcher den Wechselgesang zum wirklichen Dialog umformte und diesen gleichzeitig durch Gesten beleben liefs. Äschylus fügte zu dem einen Aktor einen zweiten, — eine neue naheliegende, aber bedeutsame Vervollkommnung, weil nun der Chor in seine uns bekannte beobachtende, betrachtende Stellung trat, Einzelmenschen aber mit und gegen einander handelten. Sophokles führte einen dritten Aktor ein.

Und doch — trotz dieser äufsern Weitergestaltung des Dramas, dem Wesen nach ist es in der antiken Litteratur auf jener Stufe stehen geblieben, auf welche es formell durch Thespis gestellt wurde: die Situation zeigt das Individuum gegenüber der Gesamtheit, repräsentiert durch das göttliche Schicksal. Was auch der Einzelmensch im Laufe der Handlung sinnt und trachtet, am Ende erscheint die Gottheit, um ihren Ratschlufs zu verkünden; auf alle Fälle ist es das über dem Menschen waltende Schicksal, das sein Los bestimmt.

Psychologisch ist damit die antike Tragödie halb im Epischen stecken geblieben: denn schliefslich ist es doch nicht der Charakter des Menschen, was sein Los bestimmt, sondern das Verhängnis. Der Schlufs, die Auflösung bleibt also äufseres Geschehnis im epischen Sinn, wird aber nicht von innen begründet. —

Halten wir dem gegenüber die Entwicklung des modernen Dramas, so dürfen wir unser heimisches mit gutem Recht als Typus hinstellen, weil die Entfaltung der andern christlichen Litteraturen analog ist. Christliche Litteraturen darf hier um so stärker betont werden, als sich die moderne Tragödie aus dem christlichen Kultus entwickelt hat. Die Verlesung von Bibelstellen wurde scenisch belebt: zur Darlegung des Leidens Christi um Ostern fügte man Gehen, Kommen, Räuchern sowie Übergabe der Grabtücher an die Apostel Petrus und Johannes. Allmählich wurden die Rollen verteilt, und damit war das scenische Drama in der Kirche fertig.

Die Emancipation der Tragödie von der Kirche und Religion brauchen wir hier nicht im einzelnen zu verfolgen. Die moderne Tragödie blieb ebenfalls wesentlich auf der Heroenstufe stehen; wirkliche Helden erscheinen zumeist in ihrem Mittelpunkt, wenn auch seit vorigem Jahrhundert vereinzelt bürgerliche Stoffe eingedrungen sind.

Was von entscheidender Bedeutung sein wird, ist die dramatische Kernfrage: ob die Handlungen, und auch die Schlufshandlung, durch die Charakterzeichnung psychologisch begründet sind. Schiller giebt

die Antwort: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne". Shakespeare giebt sie nach andrer Richtung, indem er Capulet an der Leiche Romeos und Julias zu Montague rufen läfst: „Die armen Opfer unsrer Zwistigkeiten!" Der Mensch selbst oder seine Mitmenschen erscheinen danach als bestimmende Faktoren; nicht mehr Willkür der Götter oder Verhängnis entscheidet, sondern in die Hände der Menschheit selbst ist die Mitbestimmung über ihr Erdenlos gelegt: je nach dem Charakter des Spielers und Gegenspielers fällt das Los auf Grund der ein für allemal feststehenden göttlichen Gesetze. Der Mensch unterliegt nun nicht mehr dem blinden Schicksal, sondern einem von ihm und seinen Mitmenschen heraufbeschworenen Schicksal. Dafs Ödipus seinen Vater erschlägt und seine Mutter heiratet, ist Verhängnis; dafs Othello Desdemona erdrosselt, fliefst aus seiner — durch Ränke von Mitmenschen rege gemachten — Eifersucht.

Damit ist die Tragödie gegenüber ihrer antiken Vorgängerin dramatischer geworden; und weiterhin darf man sie, wenn man sich der „Freiheit eines Christenmenschen" in Luthers Sinn erinnert, christlich im Gegensatz zur antik-heidnischen nennen.

Ob der Held aber dem blinden oder dem von ihm heraufbeschworenen Schicksal unterliegt: immer verkörpert die Tragödie den dem Untergang geweihten handelnden Menschen.

### b. Komödie.

Mit der Tragödie, so sehr sie sich stufenweise dramatischer gestaltet, ist noch nicht der Gipfel dramatischer Darstellung erstiegen. Noch immer steht dem Menschen sein Schicksal bis zu einem gewissen Grade als Aufsenmacht gegenüber. Hat auch die moderne Tragödie das antik-heidnische Fatum in christliche Verantwortlichkeit gemildert, doch bleibt der Mensch nur bedingter Herr seines Schicksals: er bringt einen Stein ins Rollen, der ihn vermöge von Umständen, die nicht von dem Helden abhängen, schliefslich zerschmettert; er ist mitbeteiligt an der Ursache seines Unterganges, nicht mehr.

Dem gegenüber wäre die letzte Konsequenz dramatischer Kunst, den Menschen zum vollen Herrn seines Schicksals zu erheben, jedes ihm widerfahrende Ereignis als unmittelbare Folge seines Charakters hinzustellen. Es leuchtet ein, dafs dies nur innerhalb der rein menschlichen Sphäre möglich ist, dafs es sich um Charakteranlagen handeln mufs, durch welche eben nicht die auch aufser ihm mächtige und

waltende göttliche Weltordnung herausgefordert wird. Nicht sein Verhältnis zu dieser, sondern allein das zu den Menschen darf in Frage kommen, wenn die Ereignisse sich in der rein menschlichen Machtsphäre halten sollen. Dafs damit in der Tat der Gipfel dramatischen Vermögens erstiegen wäre, erhellt auch aus der Konsequenz: indem nun die Ereignisse, welche in der Tragödie noch schliefslich den Menschen unterwarfen, in der neuen dramatischen Form umgekehrt durchaus dem menschlichen Charakter unterworfen wären; und damit ist der letzte epische Rest des Dramas abgestreift.

Eine solche dramatisch vollkommene Gattung bildet sich in der Komödie aus.

Die Entstehung der Komödie bestätigt Erfahrungen, die sich auf unserm Wege schon häufig aufdrängten. Die Fortentwicklung der Poesie geschieht auch an dieser Stelle durch Verzweigung. Dem Dionysos-Kultus verdankt auch die Komödie ihr Dasein. Hatte er doch nicht nur eine ernste, weihevolle, sondern auch eine heitere, derbe Seite. Bei den Umzügen auf die ländliche Umgebung wurde, je mehr sie die letztere Tendenz ausprägten, ein Weinfafs und ein Phallus vorangetragen, und dem entsprechend wurden allmählich Stoffe des sinnlichen, irdischen Lebens herangezogen. Der Name Komödie stammt denn ja auch entweder von *κῶμος* Festumzug oder von *κώμη* Dorf.

Noch klarer sehen wir in Deutschland die Komödie aus derselben Grundform herauswachsen, welche der Tragödie das Leben gegeben hatte. Zunächst ist das Drama überhaupt religiös-tragisch. Allmählich aber dringen heitere Elemente ein. Die Komik des christlichen Dramas rankt sich zunächst an der Figur des Krämers empor, welcher den Marien Salben für den Leichnam Christi verkauft. In dem Mafse, in welchem die Komik im religiösen Drama überhand nahm, machte sich das Bedürfnis zum Heraustreten aus der Kirche und demnächst zu völliger Trennung vom ernsten Drama fühlbar. Für die selbständige Existenz dieser komischen Dramen bot sich in den Fastnachtsaufzügen, die sich wohl unter Einflufs der geistlichen Spiele immer dramatischer ausgestalteten, eine geeignete Anlehnungsform.

Diejenigen Elemente nun, in denen die Komödie ihr Wesen sieht, zeigen eine unverkennbare Tendenz zu schrittweiser Loslösung vom Epischen.

Rein episch bleibt die Komik, wenn sie in blofsem Wortwitz oder in Lächerlichkeit der äufsern Erscheinung besteht. Die Fastnachtspiele suchen ihre Komik in Schimpfworten und Flüchen, in komischen Namen, die lächerliche Angewohnheiten andeuten, in leiblichen Gebrechen, in Schlägereien, Fressen und Saufen. Da das Laster durchaus als Narrheit gefafst wird, erscheint der Teufel als komische Figur. Dergleichen komische Typen sind auch, rein wegen ihrer äufsern Stellung, ohne weiteres die Krämer, Ärzte, Juden und alten Weiber.

Auch mit dem Situationswitz wächst die Komik noch nicht aus dem epischen Grundtypus heraus; doch nähert sie sich damit und noch mehr in dem Intriguenlustspiel (besonders in Spanien) — seemännisch gesprochen — der „Höhe" der Tragödie, d. h. in dem Intriguenlustspiel ist die Loslösung vom Epischen etwa so weit wie in der Tragödie gediehen.

Komische „Masken", feststehende komische Figuren (wie besonders in Rom der Mimus, der Maccus, im neuern Italien der Capitano, die Colombine etc., vor allem aber der durchgehends erscheinende Harlequin) bieten einen Anfang von Charakterkomik. „Typische" Charaktere (wie sie schon in Griechenland, namentlich dann in Frankreich herrschten) bilden den nächsten Fortschritt: der Sophist, der Geizige, der Menschenfeind erscheint, ein Kodex der ganzen Gattung.

Erst in der individuellen Ausgestaltung der komischen Charaktere, wie sie Shakespeare durchführt, dürfte die Komödie ihre letzte und höchste, ihre eigentliche Bestimmung erreicht haben. In einem Falstaff tritt nicht der Fresser, der Säufer, der Lüsterne, der Feigling oder dergl. vor unser Auge, sondern ein Inhaber all dieser und verschiedener andrer menschlicher „Tugenden", so zwar, dafs liebenswürdige Züge durchaus nicht fehlen, — ein voller Mensch, das Ziel der Entwicklung. —

Nicht den Menschen im Hinstreben und Verhältnis zur Gottheit und zum göttlichen Weltgericht, sondern in Abkehr und Absehung von diesem höchsten Forum, in seiner Hinwendung zum Irdischen, in seinen rein menschlichen Beziehungen führt die Komödie vor. Bildet somit das Menschenleben nicht in seiner weltgeschichtlichen, sondern in der sozial-bürgerlichen Erscheinung den Gegenstand, so tritt statt der Sphäre der Helden das menschliche Verkehrsleben, das bürgerliche Leben auf den Schauplatz. Und da hier nicht, wie vor dem

Richterstuhle des Höchsten, die Tugenden und Laster in Betracht kommen, da es sich nicht um das endgültige Schicksal des Menschen, sondern nur um seinen Verkehr handelt, so erscheinen die menschlichen Schwächen in der Komödie: die Laster und Leidenschaften führen zum Tod, die Schwächen bewirken nur, dafs man düpiert und ausgelacht wird.

Wenn sich uns das Lustspiel als jüngste und qualitativ ausgebildetste, quantitativ aber vorerst geringste Gattung offenbart, so dürfen wir erwarten, dafs gerade seine Blütezeit noch bevorsteht. Erreicht mufs sie auf dem Wege Shakespeares werden, auf dem Wege individueller Charakterkomik.

## IV. Wirkung der Poesie.

Aus dem Eindruck, den eine heutige Dichtung auf uns Heutige hervorruft, lassen sich keine allgemeingültige oder überhaupt zulängliche und klare Vorstellungen von der Wirkung gewinnen, welche die Poesie zu allen Zeiten auf alle Völker ausgeübt hat. Wir müssen damit beginnen, das älteste Publikum, welches — nach unsrer Kenntnis — einem Dichterwerke lauschte, vor unsern Blick zu zaubern.

Wir sehen am Anfang die Poesie mit dem religiösen Opfer vereint, der Priester ist der Sänger, — die Gemeinde bildet das Publikum. Religiös wie der Inhalt dieser Gesänge ist die Empfindung dieses Publikums. Der Priester-Sänger will die Herzen der Gemeinde zur Gottheit erheben: und verfehlt er seine Wirkung nicht, so fühlen sich die Herzen der Gemeinde zur Gottheit erhoben.

Indem sich die Poesie durch Ausbildung des Heroenkultus erweitert, hat sie zu dem religiösen das nationale Element gesellt. Die Stammväter des Stammes werden verherrlicht, der Stamm bildet das Publikum. Der Sänger bietet also Geschichte oder — gleichviel — das, worin man damals Geschichte sah: die Sage; und der Geist des Volkes empfängt aus der Hand der Dichtung zu der Religion nun auch die Geschichte. Der Mensch fühlt sich nicht mehr blofs als Wesen im Raum gegenüber der über ihm waltenden Macht, sondern auch als Wesen in der Zeit gegenüber den vor ihm dahingeschwundenen Wesen. Zu der Verehrung für die Wesen über ihm gesellt sich Verehrung für die Wesen vor ihm: die Pietät in engerm Sinne.

Eine besonders interessante und deutlich verfolgbare Überleitung führt auf dem geschichtlichen Wege durch die Weltpoesie ein immer lebhafteres Ein- und Vordringen subjektiver Elemente vor Augen, so dafs individuelles Urteil die geschichtlichen oder sagenhaften Erscheinungen beschaulich abwägt, beurteilt. In der Lyrik gelangte dies Ausleben der Individualität zu voller, selbständiger Entfaltung. Wie immer die Poesie als Wirkung erstrebt, das in dem Sänger lebende Gefühl dem Publikum mitzuteilen, es mit teilnehmen zu lassen an diesem Gefühl, so wird nun die Subjektivität, das individuelle Gefühl wachgerufen. Die Menschheit hört auf, blofs instinktiv und bewufstlos ein Traumleben der Gefühle zu leben, sie reflektiert über dieselben an der Hand des Dichters. Der Mensch wird sich als Einzelwesen seiner selbst bewufst, sein Selbstbewufstsein dringt durch. Nicht nur die Götter und Heroen, auch sein eignes Gefühl wird ihm zum Gegenstand der Weihe.

In einer letzten Wendung — der zum Drama — zeigte sich uns die Poesie von dem eignen Ich des Einzelmenschen dem Ich der andern zustrebend: deren Individualität zu ergründen, mit denen zu leiden, mit denen zu lachen. Führt der Dichter so sein Publikum aus der eignen Seele in das Seelenleben andrer hinein, so ergänzt sich das Selbstbewufstsein in glücklichster Weise durch Selbstentäufserung. Zur Weihe für die Gottheit Weihe für die Ahnen, dann weihevolles Versenken in die eigne Seele, und dazu endlich selbst weihevolle Mitempfindung mit dem Leben der andern. Der Umkreis ist beschlossen: nach allen räumlichen und zeitlichen Dimensionen hat die Poesie Weihe in die Herzen der Menschheit gegossen.

Verehrung für die Götter und Heroen könnten wir im antiken Sinne als Pietät zusammenordnen. Selbstbewufstsein und Selbstentäufserung schliefsen sich in gleicher Weise an- und ineinander: darin, dafs sich die volle Persönlichkeit auslebt und dennoch „dafs sie sich ganz vergifst und leben mag nur in andern“, vereint sich das, was im antiken Sinne Humanität ist. Die Poesie hat der Menschheit das Höchste gegeben, wenn sie ihr Religion und Geschichte, Selbstbewufstsein und Selbstentäufserung — wenn sie ihr Pietät und Humanität gab. — —

Wenn wir im Vorstehenden auf eine entwicklungsgeschichtliche Ergründung der Poesie hindeuteten, auf eine Methode, wie sie konsequent bisher nur auf naturwissenschaftlichem Gebiete Platz gegriffen hat, so bezeugt wohl jeder Abschnitt dieser gelegentlichen Vorstudien

wenigstens das eine, dafs wir von einer schematischen Übertragung der naturwissenschaftlichen Methode auf geistiges Gebiet weit entfernt blieben. Überhaupt ist hier wohl der Ort, nachdrücklich zu betonen, dafs es eine Halbwahrheit ist, zu behaupten: wir leben im Zeitalter der Naturwissenschaft! Wodurch anders hat diese denn ihre Machtstellung erworben als durch Übernahme der Methode einer Geisteswissenschaft: der Geschichte?! Was ist die Darwinsche Theorie anders als die Naturgeschichte im Gegensatz zur Naturbeschreibung?! Wenn wir wahrnehmen, wie wenig Ernst bisher auf vielen geistigen Gebieten mit solcher geschichtlichen Auffassung des Werdenden gemacht ist, die an der Hand der Tatsachen, der Erscheinungen vorwärtsschreitet, so drängt sich die Überzeugung auf, dafs die systematische Geschichte nicht nur die Grundwissenschaft der Gegenwart, sondern mehr noch der Zukunft ist . . . . .

Und welcher Art ist die Entwicklung, die wir auf dem Gebiete der Poesie walten sehen? Dürfen wir von einem Fortschritt in aufsteigender gerader Linie, von einer Vervollkommnung schlechthin sprechen? Die Antwort kann nur lauten: Von einem Fortschritt schlechthin, der von unreifen und dürftigen Versuchen zu immer reiferen und vollendeteren führt, kann nicht die Rede sein. Die Fortentwicklung der Poesie geschieht vielmehr durch sich verzweigende Sprossenbildung, dergestalt dafs der Stamm des menschlichen Geistes immer knospenreicher wird, freilich auch immer weniger wurzelhaft.

Zu konkreten Anfängen erwirbt die Poesie immer durchgeistigtere Ergänzungen. An der Aufsenwelt der Tatsachen und Erscheinungen sich nicht begnügend, schweift sie auch siegreich erobernd in die Innenwelt und giebt einem jeden Einzelgeist nicht nur den eignen, sondern auch jeden andern Einzelgeist zu eigen, so dafs wir einen Spiegel der ganzen Aufsen- und Innenwelt in uns tragen.

Entfernt sich so die Poesie immer weiter von blofser Hingabe an die Sinnenwelt zu immer reinerer Hingabe an die Geisteswelt, so führt sie damit offenkundig die Menschheit in unendlicher Progression immer näher zu dem, was wir Gottähnlichkeit nennen, und wir gewinnen Ausblick auf ein Ziel des bewufsten Strebens nach fortentwickelnder Erhebung der Menschheit. Man wird zugestehen, dafs sich nichts Höheres sagen läfst. Und so sei es denn das letzte Wort.

Kiel.

# Der Ausdruck „Zweite Schlesische Schule“.

Von

Carl Heine.

---

Die Einteilung der Litteraturgeschichte steht im Ganzen und Grofsen seit Jahrzehnten fest. Desto befremdlicher ist es, dafs man sich über die Abgrenzung einer Periode nicht zu einigen vermag. Es ist dies die Zeit von der Mitte des siebzehnten bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, die Zeit, für die sich der Schulausdruck „Zweite Schlesische Schule“ gebildet hat. Die Wenigsten billigen ihn, da er keineswegs erschöpfend ist, und auch darin jede Übereinstimmung fehlt, welche Dichter zu dieser Periode zu rechnen sind. Aber die meisten Gegner dieser Bezeichnung lassen sie ihres hohen Alters wegen gelten. Neben den zahlreichen übrigen Gründen jedoch, die sich gegen den Ausdruck geltend machen lassen, fordert die Prüfung der Geschichte dieses Ausdrucks dazu auf, endlich von der Annahme einer „Zweiten Schlesischen Dichterschule“ abzustehen.

Der erste Litterarhistoriker, der seiner Lebenszeit und Bedeutung nach hier in Betracht kommen kann, ist Morhof*). Er nimmt bereits eine Scheidung vor, die man der in zwei Schlesische Schulen an die Seite stellen könnte. Er beruft sich zunächst (S. 278) auf die „fünf Zeiten“, die C. Ortlob in seiner Dissertation de variis Germaniae Poeseos aetatibus annimmt, und deren fünfte mit Opitz beginnt. Er bespricht dann dessen Anhänger und beginnt mit Tscherning einen neuen Abschnitt (S. 429): „Tscherning hat viele andere seiner Landsleute gehabt, die zur selben Zeit und nach ihm geschrieben: wie denn Schlesien allemahl sehr fruchtbar an Poeten gewesen. Aber es seien

---

*) Daniel Georg Morhof, Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, Deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen. Kiel 1682.

von ihnen nicht eben rechte vollständige Werke hervorgekommen“. „Die preufsischen Lieder, insonderheit des Simon Dach“ nehmen dann wieder bei ihm eine Sonderstellung ein. Es schwebt ihm also offenbar eine Einteilung vor, durch welche die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts in einzelnen landsmannschaftlichen Gruppen zusammengefafst werden, die mit einer gewissen Selbständigkeit neben einander zu stehen kommen.

Erdmann Neumeisters Dissertatio de Poetis Germanicis huius saeculi praecipuis, die 1695 herauskam, nennt (S. 2) Opitz den Begründer und die Stütze der neueren deutschen Litteratur; auf eine weitere Periodenteilung läfst er sich nicht ein. Ausführlicher spricht sich Benjamin Neukirch aus*). Nachdem er Homer und Sophokles, einsichtiger als die meisten seiner Zeitgenossen, als unerreichte Vorbilder gerühmt, die übliche Gelegenheitsdichterei verurteilt und Opitz als Muster „durch Lesung der Griechen und Römer klug zu werden“, hingestellt und den ersten Grundsatz realistischer Dichtkunst aufgestellt hat, dafs nur der gut schreiben könne, der „alles, was er schreibt, mit Augen gesehen, mit Ohren gehöret und an seiner eignen Person erfahren hat“, kommt er auf die neueren Dichter zu sprechen. So viel Mühe er sich giebt, über den Begriff der Provinzial-Dichtungen kommt er nicht hinaus. Dennoch läfst sich eine Art Dreiteilung bei ihm erkennen. Den ersten Kreis bilden Opitz und Fleming, aber Fleming ist ihm nur der beste sächsische Dichter, der einen Vergleich mit den Schlesiern nicht verträgt. Dann werden Andreas Gryphius, Hofmanswaldau und Lohenstein zusammen abgehandelt, die den Opitz in „gewissen Stücken übertroffen“ hätten. Aber gleich darauf schiebt er den Gryphius in den älteren Kreis zurück und feiert Lohenstein als den gröfsten neueren Dichter und Hofmanswaldau als den Begründer jener italienisierenden Schule, „deren liebliche Schreibart nunmehr in Schlesien herrschet“. Nach deren Tod nimmt Neukirch eine dritte Periode, die des Verfalls an; als deren Hauptvertreter er Mühlpfort, Assig und als „Stützen unsrer verfallenden Poesie“ Abschatz und Christian Gryphius nennt. Er hält es also nur für wichtig, Schlesische Dichter anzuführen; einige „auswärtige“ Poeten haben sich allerdings „auch einigen Ruhm erworben“, aber er verschweigt ihre Namen.

---

*) Herrn v. Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bifsher ungedruckter Gedichte erster Theil nebenst einer Vorrede von der deutschen Poesie. Leipzig und Frankfurt 1695.

In neuere und ältere Dichter teilt J. Ch. Kunckel*) die schlesischen Poeten. Den älteren Kreis bilden Opitz, Apelles von Leuenstern**), Freher, Coler, Czepko, den zweiten Kreis Mühlpfort, Hofmanswaldau, Lohenstein, Abschatz, A. und Ch. Gryphius. Kunckel glaubt es noch in einem besonderen Paragraphen***) seiner Dissertation betonen zu müssen, dafs es auch aufserhalb Schlesiens Dichter geben könne, und wirklich auch gegeben habe.

Darin sind sich also die Litterarhistoriker des 17. Jahrhunderts einig, dafs mit Opitz eine neue Periode beginnt, und auch darin, dafs innerhalb dieser Periode verschiedene Richtungen zu erkennen sind; traditionell war aber offenbar noch keine Gruppierung geworden. Im 18. Jahrhundert begann man anfänglich Opitz immer mehr in den Hintergrund treten zu lassen, wogegen Hofman und Lohenstein als Begründer der neuen, echten Poesie gefeiert wurden.

In diesem Sinne sprechen sich Christian Gryphius†), Hofman††), Omeis†††), Philander von der Linde*†) und vor allem Männling*††) aus. Männling erinnert an die Lobeserhebungen mit denen Francisci*†††) „Tschernings Reinigkeit, Kaldenbachs gelehrte Zierlichkeit, Ristens fliefsende Lieblichkeit, Dachens nette Anmuthigkeit“ preist, „wenn er aber itzund unsers Hoffmannswaldaus, Lohensteins, Knorr von Rosenrothes, Gryphii, Neukirch und anderer gelehrter Männer neue Singart sollte anhören, was für Vergnügensworte würde er nicht darüber ausschütten?“ In diesem Tone fährt er fort die „neue Dichtart“ als den Gipfel aller Poesie zu preisen.

Aber gleich darauf, noch im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, beginnt bei den Kritikern eine neue Ansicht Platz zu greifen und von neuem beginnt eine Einteilung in Schulen, wenn das Wort auch nicht gerade gebraucht wird.

*) Silesiorum in poësi Germanica praestantiam. Lpz. 1698.

**) = Matthaeus Apelles von Löwenstern in Langenhof.

***) § 6 Nec omnes Silesii poëtae sunt, nec Extranei ab hoc titulo excluduntur.

†) Das bethränte Breslau. Breslau 1700.

††) C. H. v. H. Deutsche Übersetzungen und Getichte. Breslau 1689.

†††) Gründl. Anweisung zur teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst. Nürnb. 1704.

*†) Philander von der Linde (= Burkard Mencke) Ernsthaffte Gedichte. Lpz. 1713.

*††) Poetisches Lexikon. 2. Aufl. Fkf. u. Lpz. 1719.

*†††) Erasmus Francisci. Vergl. Goedeke III² S. 190 No. 176.

So spricht Johann Ulrich König*) von einer neuen Schule, die jene des Opitz abgelöst habe: „Man ward wie dort (d. h. in Italien) der männlichen Schreibart des Petrarka, so bei uns des edlen Geschmacks unsres Opitz müde, man suchte sich einen neuen Weg auf den Parnafs zu bahnen, kurz: die Lohensteinsche Schule bekam auch bei uns die Oberhand über den guten Geschmack und verleitete fast ganz Deutschland sowohl, als die meisten seiner Landsleute". Und Canitz*) hebt in der 3. Satire „An die Poesie" denselben Gegensatz der beiden Schlesischen Schulen durch die Verse hervor: „Durch Opitz stillen Bach gehn wir mit trocknen Füfsen, Wo sieht man Hoffmanns Brunn, und Lohnsteins Ströme fliefsen?" Auch Bodmer**) erkennt zwei Schulen innerhalb des 17. Jahrhunderts: die des Opitz: „der längst erwartet kam Und sich der Alten Spur zur strengen Vorschrift nahm", die bis Gryphius reicht, und die des Lohenstein und Hofman:

„O wäre Schlesien mit Gryphen eins gewesen
Wir würden mehr Natur in Hoffmannswaldau lesen
— — — — — — — — — — — — — — — —
So weit schritt Hoffmann aus, verliefs die wahre Bahn
Und traf doch hie und da in Schulen Jünger an.
Bald folgten andre nach, mit Hoffmann sich zu schmücken . . .
Das ist die hohe Kunst, die Hoffmannswaldau lehrt
Wodurch sich der Geschmack der Deutschen so verkehrt.
Drauf liefs sich Lohenstein ein gleiches Irrlicht blenden" etc.

In ironischer Weise deutet er in der Sammlung der Züricher Streitschriften***) auf Schlesien „als das Vaterland der deutschen Musen" und spricht†) von „Lohnsteinschem Schwulst". An einem andern Ort††) spricht er von der „Lohnsteinschen Schule", für deren Fehler er besonders Hofmanswaldau verantwortlich macht. Aber während er in seiner gereimten Litteraturgeschichte Gryphius zur Opitzschen

---

*) Des Freyherrn von Canitz Gedichte, nebst dessen Leben und einer Unters. von dem Guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst ausgefertiget von Joh. Ul. König. Berl. u. Lpz. 1727. Vgl. Rud. Hildebrand, Zeitschrift für deutschen Unterricht VI, 666.

**) In d. Beytraeg. zur krit. Histor. Bd. 8. Lpz. 1742. S. 173 ff.

***) Neue Ausg. Zürich 1753.

†) Ebenda. Anm. zu Hans Sachs. S. 126.

††) Crit. Betracht. über die poet. Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Joh. Jac. Breitinger. Zürich 1741.

Schule rechnet, wird er hier mit Lohenstein und Hofmann zusammen verurteilt. „Schlesische Poeten“ nennt er diese zweite Schlesische Dichterschule in der Vorrede seiner Ausgabe des Warnecke*), der ja selbst in seinen Angriffen auf Hofmann, Lohenstein und deren Nachfolger diesen Ausdruck**) braucht. Im dritten Buch seiner Sinngedichte richtet Warnecke den Vorwurf der „Zuckerbäckerey“ gegen die „heutigen Schlesischen Poeten“, wodurch er doch offenbar eine neue Schlesische Schule, im Gegensatz zu der des Opitz kennzeichnen will.

Wenn ich noch Lessings Ausspruch citiere***): „Die Schlesier, (und ich liebe sie auch darum) sind noch grofse Verehrer derjenigen ihrer Dichter des vorigen und itzigen Jahrhunderts, durch die es fast zu einem allgemeinen Vorurtheile eines guten Dichters in Deutschland geworden war, ein Schlesier geboren zu sein“, so habe ich erschöpft, was ich im 18. Jahrhundert über den Begriff Schlesische Schule und die Unterabteilungen dieser Epoche gefunden habe, denn die Litteraturgeschichten von Küttner†) und Meister††) scheinen von Schlesischen Schulen nichts zu wissen. Nur einmal heifst es bei Küttner†††) „verführt hat der Lohnsteinsche Geschmack viele zu unglücklichen Nachahmungen“.

Dem Begriff nach kennt das 18. Jahrhundert also offenbar eine Zweiteilung der Litteratur des vorangehenden Jahrhunderts und von allen wird Schlesien als der Ausgangs- und Mittelpunkt der Dichtung empfunden, aber eine Trennung der gesamten deutschen Dichtung in zwei Schlesische Dichterschulen beginnt erst in unserem Jahrhundert.

Adolph Nasser*†) scheint mir der erste zu sein, der den Ausdruck „Schlesische Schule“ zu begründen sucht, indem er mit Umgehung des Königsberger Dichterbundes hervorhebt, dafs „Schlesien und die benachbarte Gegend“ seit Opitz das „Vaterland der schönen Geister“ ward. Er macht zwischen Opitz und Lohenstein keinen Unterschied und schliefst seine fünfte Periode mit den Worten. „Man

*) Zürich 1763. 4. Aufl.

**) Buch 5 „Auf die Schlesischen Poeten“.

***) Kleinere Schriften, hrsg. v. Redlich. Th. 12. Vorrede zu den Gedichten des Andreas Scultetus. 1769.

†) Charaktere teutscher Dichter und Prosaisten. Th. 1. Berl. 1781.

††) Beyträge zur Gesch. d. deutschen Sprache u. Nationallitteratur. Heidelberg 1780. — Charakteristik deutscher Dichter. St. Gallen 1789.

†††) S. 173.

*†) Vorles. über die Gesch. der deutschen Poesie. Bd. II. 1800. S. 1.

kann also mit Recht diese Periode die Periode der schlesischen Dichter nennen".

Manso*) hingegen scheidet zwei schlesische Richtungen in seinem Epigramm: „An Schlesiens ältere Dichter": „Was an Ehre mir zwey von den ältern Dichtern gewährten, hat ein späteres Paar redlich mir wieder geraubt". Das erste Paar ist, wie eine Anmerkung besagt Opitz und Logau, das „spätere" Lohenstein und Hofmanswaldau.

Das Wort „Schlesische Dichterschule" braucht J. Gründler**): „Aber über jene Periode, wo Schlesien für das übrige Deutschland auf ausgezeichnete Art litterarisch wichtig wurde, nehmlich über das Zeitalter der Schlesischen Dichterschule . . . ". Bei Bouterwek***) endlich finden sich die Schulausdrücke „erste und zweite Schlesische Schule" und zwar ohne erklärenden Zusatz angewendet. Bd. IX S. 12 heifst es: „Erst mit Martin Opitz und der ersten schlesischen Dichterschule fängt die neuere schöne Litteratur in Deutschland an". Und in Bd. X S. 46 „die zweite und reichste Abtheilung umfafst die Opitzische Schule . . . In der dritten müssen die Dichter der zweiten schlesischen Schule, an deren Spitze Hoffmannswaldau steht, zusammengefafst werden". Eine Begründung dieser Einteilung aber giebt Bouterwek nicht. Von nun an werden die Bezeichnungen traditionelle Schulausdrücke, die in den Litteraturgeschichten als selbstverständliche Überschriften wiederkehren, aufser bei Horn†). Eine Art von Begründung versucht Heinrich Hoffmann††): „Da eine Geschichte der deutschen Poesie Schlesiens von 1624 bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts beinahe zugleich eine Geschichte der deutschen Litteratur genannt werden kann". Dieselben Worte, nur mit noch gröfserer Bestimmtheit sprach er bei einer andern†††) Gelegenheit aus: „Und so wie Schlesien im 16. Jahrhundert ein glänzender Punkt in der Geschichte wissenschaftlicher Kultur in Deutschland ist, so ist es im 17. Jahrhundert in der Geschichte der deutschen Poesie der einzige Glanzpunkt; denn was ist die Geschichte der deutschen Poesie

*) Vermischte Schriften. Th. I. Lpz. 1801. S. 219.

**) Über zwei allzu verkannte Schlesische Schriftsteller älterer Zeit. Ein Brief. Schles. Provinzial Bll. Bd. 44. 1806. S. 492f.

***) Geschichte der Poesie u. Beredtsamkeit. Bd. 9 u. 10. Gött. 1812 u. 1817.

†) Die Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen. Berl. 1822.

††) Zur Gesch. d. Schles. Poesie. Monatsschrift von u. für Schlesien. Bd. I. 1829.

†††) Rede am 2. Stiftungsfest des Bresl. Künstlervereins. Bresl. 1829. Abgedr. Monatsschr. von u. für Schles. Bd. I. S. 394ff.

seit 1624 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts andres, als eine Geschichte Schlesischer Poesie?"

Bereits im Jahre 1835 lassen sich zwei Stimmen vernehmen, deren eine einen Unterschied zwischen zwei Schlesischen Schulen nicht anerkennen will, deren andre sich gegen Schlesiens Supremat überhaupt wendet. August Kahlert*) schreibt: „Man hat von jeher zwei Schlesische Dichterschulen angenommen, obgleich dies unnötig scheint. Die Hoffmannswaldausche hängt mit der Opitzischen, wie wir zeigen werden, genau zusammen". In Folge dieser Ansicht verbrämt Kahlert denn, als er auf die Hofmanswaldausche Schule zu sprechen kommt, den Ausdruck „zweite Schlesische Schule" mit dem seither stehend gewordenen, entschuldigenden Beiwort „die sogenannte". Gervinus**) aber will von der „Schlesischen Schule" überhaupt nichts wissen: „Es ist unrecht, wenn man die Blüte der Dichtung im 19. Jahrhundert Schlesien ganz allein beimifst. Sachsen im weitesten Umfang, Anhalt, die kleineren Herzogtümer, die Lausitz mit eingeschlossen, legten den Grund zu Allem". In Schlesien selbst, giebt er der Richtung von Gryphius, Hofman und Lohenstein vor der des Opitz den Vorzug***). Gervinus Ansicht ist erst neuerdings wieder aufgenommen, Kahlerts „sogenannte zweite Schlesische Schule" ist noch immer der geläufigste Ausdruck geblieben.

Den Grund, der es erschwert die Dichtung des 17. Jahrhunderts in eine Einteilung zu bringen, die für die gesamte deutsche Litteraturgeschichte des Zeitraums gültig ist, giebt Schlegel in seinen Vorträgen über die Geschichte der alten und neuen Litteratur richtig an†): „Vom Übel war aber schon, dafs diese Dichter nicht eigentlich allgemein deutsche, sondern nur schlesische Provinzialdichter zum Teil wirklich waren, zum Teil als solche wenigstens angesehen wurden". Und er umgeht bei seiner Periodisierung die Klippe der zweiten Schlesischen Schule, indem er die Zeit von 1648 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Zeit der Vorbereitung nennt. Vilmar††) hält an der traditionellen Einteilung fest, nennt die zweite Schlesische Schule ein Epigonengeschlecht Opitzens und zeigt sich dadurch für

*) Schlesiens Anteil an deutscher Poesie. Bresl. 1835. S. 36 u. 52.

**) Litteraturgesch. (1. Aufl. 1835) Bd. III[5], S. 242.

***) Ebend. S. 549.

†) Sämtl. Werke. Bd. 2. Wien 1846. S. 184 f.

††) Vilmar, Gesch. d. Nationallit. 21. Aufl. Marb. u. Lpz. 1883. S. 286.

Friedrich Schlegels und Gervinus' Hinweise unzugänglich. Hettner*), der bei der Behandlung der Epoche die Schulausdrücke vermeidet, braucht sie doch in der Einleitung: „die vergleichende Literaturgeschichte zeigt, dafs sich am Ende des 16. Jahrhunderts drei verschiedene Strömungen der Renaissance ablösen; die erste steht unter der Einwirkung Tassos und seiner Strebensgenossen, die zweite ist die Schule Marinis, die dritte der französische Klassizismus. Der Reihenfolge der ersten und zweiten schlesischen Schule und der durch Canitz und Gottsched vertretenen französischen Richtung ist diese Strömung durchaus entsprechend“. Auch Lemcke**) der Darsteller dieser besonderen Epoche ist zu keiner Einteilung gelangt, die der schwebenden Frage endlich genug getan hätte, und wenn Karl Grün in seiner Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts***) auch die beherzigenswerten Worte ausspricht: „Die Kulturgeschichte weifs mit den stehenden Rubriken der Literaturgeschichte wenig anzufangen, sie mufs die Bezeichnungen erste und zweite Schlesische Schule einfach beseitigen“, so setzt er doch selbst nichts Brauchbares dafür ein. Wie von Waldberg†) in seiner „Galanten Lyrik“ stets von einer „zweiten Schlesischen“ Schule spricht, so tut es auch sein Schüler Ettlinger, der in der Einleitung zu seiner Monographie über Hofmanswaldau††) mit aufserordentlicher Wärme für die Beibehaltung des traditionellen Schulausdrucks eintritt, obwohl er selbst die triftigsten Gründe gegen diese Einteilung kennt†††) und es selbst nicht fertig bringt, den ewig umhergestofsenen Andreas Gryphius einer der beiden „Schulen“ zuzuweisen†††).

Vor allem aber mifsglückt Ettlingers versuchte Rettung deshalb, weil er einen Hauptpunkt übersieht, nämlich den, dafs sich die Periodisierung der Litteraturgeschichte eng an die Wendepunkte des nationalen Lebens anzuschliefsen hat.

Wie Gervinus und Friedrich Schlegel darauf hinwiesen*†), dafs gerade mit Hofmanswaldau und Lohenstein in der deutschen Litteratur

*) Gesch. d. deutschen Litteratur im 18. Jahrh. 3. Aufl. Braunschweig 1879. Bd. III, S. 29.

**) Von Opitz bis Klopstock. Neue Ausgabe. Leipzig 1882.

***) Leipzig 1880. S. 297.

†) Strafsburg 1885. Quell. u. Forsch. Bd. 56.

††) Christian Hofman von Hofmanswaldau. Halle 1891.

†††) Seite VII.

*†) Gervinus, Gesch. d. deutschen Dichtung. 5. Aufl. Leipzig 1872. S. 549. — F. Schlegel, Sämmtl. Werke. Bd. 2. Wien 1846. S. 184 f.

die Bahn betreten wurde, die zur Höhe der Poesie führte, so läfst auch Scherer mit dem Ende des dreifsigjährigen Krieges die Epoche der Reformation und Renaissance schliefsen, und mit 1648 eine neue Epoche, die der Anfänge der modernen Litteratur beginnen. Nachdem Scherer diese Einteilung theoretisch und praktisch begründet hat*), sehe ich nicht ein, warum man immer von neuem zu der „Zweiten Schlesischen Schule“ zurückkehren soll, zumal den Schlesiern ihr unbestreitbares Recht gewahrt bleibt, wenn man den Stoff innerhalb dieser Periode nach Landsmannschaften und geistigen Centren ordnet.

*) Scherer, Gesch. d. deutschen Litteratur. Berl. 1883. S. 751.

Leipzig.

# NEUE MITTEILUNGEN.

## Ein unbekannt gebliebenes Gedicht des Desiderius Erasmus von Rotterdam.

Von

Karl Hartfelder †.

Die vollständigste Ausgabe der Werke des Desiderius Erasmus ist die von Johannes Clericus (Leclerc) besorgte und in zehn Foliobänden bei Vander Aa zu Leyden im Jahre 1703 erschienene. Neben den zahlreichen Prosaschriften des grofsen Humanisten enthält sie auch eine ziemliche Anzahl lateinischer Gedichte verschiedensten Inhalts und in mannigfaltigen Versmafsen*). So wie aber keineswegs alle von Erasmus verfafsten prosaischen Schriften in dieser Ausgabe Aufnahme gefunden haben, so dürften auch manche Gedichte fehlen. Von einem wenigstens, das so gut wie unbekannt ist, kann ich dies nachweisen: es ist ein Gedicht auf den Tod des berühmten Thomas Morus.

Es findet sich in folgender kleinen Schrift:
INCOMPARABILIS | DOCTRINAE, TRIVM ITEM LINGVA- | rū peritissimi uiri D. Erasmi Rotherodami, in sanctissi | morum martirū Rofensis Episcopi, ac Thomae | Mori, iam pridem in anglia pro Christiana | ueritate constanter defensa, innocenter | passorum, Heroicū Carmen tam | elegans quam lectu dignissimū. | Adiunctis Scoliis cū | Sacratissime ac Catholice Caesareȩa Maiestatis tum illius mater- | ni aui Ferdinandi Quinti, Hispaniarum Regis, digna prȩconia | continentibus. | **)

Darunter ein Holzschnitt, ein Pfau, der einen Hahn und einen Löwen mit seinen Krallen niederdrückt. Auf dessen beiden Seiten stehen die Worte: Anno M. D. | XXXVI. | mens. | Septem: |

*) Die Gedichte stehen in Bd. I, IV u. V.
**) In dem Titel fehlt ein Substantiv, wie „mortem“. (S. Brandt).

Darunter ein Distichon:

Non Aquilae grandi sociatum turgide Paum
Galle premes tecum mox Leo uictus erit.

Am Ende: Excusum in Imperiali Camera, & Opido Haganau. | per Valentinum Kobian: Anno: | M. D. XXXVI. 4°. 8 Bll., wovon das letzte unbedruckt ist*).

Der Inhalt besteht aus folgenden Stücken:

1. Widmungsbrief des Herausgebers Hieronymus Gebwiler an Pfalzgraf Johann (Illustris. principi ac d. d. Joanni Comiti Palatino Rheni, Bauarię duci et comiti in Spanheim etc. consistorij Imperialis Camere, Judici ac Praesidi, Domino suo clementissimo, Hieronimus Gebuilerus, artium liberalium Magister, et Litterariae pubis Hagnouiensis Moderator S. D.), datiert: Haganoae Kalendis Septembribus Anno Virginei partus M. D. XXXVI.

2. Das Gedicht des Erasmus auf den Tod des Morus, das unten ganz mitgeteilt wird.

3. Eine Grabschrift auf Morus, aus vier Distichen bestehend und folgendermafsen lautend:

Epitaphium Thomae Mori,
per Jo: S.**)

Quis iacet hic? cuius caput ense recisum est?
Quae natat in tetro sanguine canicies?
Hic ille est Thomas Morus, sic fata rependunt
Tristia multa bonis et bona multa malis.
Quae circumsistunt diue lugubre cadauer?
Diua tenax ueri, sancta atque fides Nemesisque,
Quarum prima fuit causa et fuit altera mortis,
Ultrix iniuste tertia mortis erit.

4. Eine Erklärung Gebwilers zu einer Anzahl Stellen im Gedicht des Erasmus: Sequitur nonnullarum dictionum et Historiarum presentis carminis breuissima elucidatio M. Hieronimo Geb: autore.

5. Vita D. Joannis Phisceri Rofensis episcopi***) ex D. Erasmi Rotherodami scriptis elicita.

*) Das seltene Schriftchen befindet sich zu Freiburg auf der Universitätsbibliothek und, wie mir Herr Oberbibliothekar Vander Haeghen in Gent gütigst mitteilte, auch in Utrecht und London. Dem gleichen Gelehrten verdanke ich auch die Mitteilung, dafs eine weitere Ausgabe (Hagenau, s. d.) sich zu London und eine andere, angehängt an Erasmi vita von Beatus Rhenanus (Antverp. Steelsius 1536. 8) sich zu Brüssel und eine weitere (Antverp. G. Vorstermannus 1536. 8) sich ebenfalls zu Brüssel befindet.

**) Sollte Jo. S. nicht als „Joannes Sapidus" zu lesen sein? Über diesen bekannten Schulmann und Humanisten, der zuerst in Schlettstadt und dann in Strafsburg lehrte, auch ein Bändchen lateinischer Epigrammata geschrieben hat, vgl. G. Knod, Die Stiftsherren von St. Thomas zu Strafsburg (Strafsburg 1892) S. 36. Da er ein Freund und Verehrer des Erasmus war, so gewinnt die Vermutung an Wahrscheinlichkeit. — In dem von Hartfelder benutzten Freiburger Exemplare ist der erste Vers lückenhaft (S. B.).

***) Das ist Johannes Fischer, Bischof von Rochester, ein Freund des Erasmus und des Morus, mit dem er in der Verurteilung von Heinrichs VIII Lösung seiner ersten Ehe übereinstimmte, weshalb er auch hingerichtet wurde und zwar kurze Zeit vor Morus. Vgl. Erasmi opp., ed. Clericus (Lugduni Batav. 1703) III, 2, 1765—1768.

6. Passio Episcopi Roffensis et Thome Mori.

Wer ist aber der Herausgeber Hieronymus Gebwiler? Er war 1473 in dem elsässischen Städtchen Kaisersberg geboren, nach dem auch der berühmte Strafsburger Prediger Geiler genannt ist. Seit 1492 studierte er an der Hochschule Basel, die damals ganz unter humanistischem Einflufs stand. Dann leitete er von 1501 oder 1502 bis 1509 die berühmte Lateinschule von Schlettstadt als Nachfolger des Crato Hofmann. Als auf das Drängen Wimpfelings und Geilers das Strafsburger Domkapitel sich entschlofs, die Schule am Münster im Geiste des Humanismus umzugestalten, so wurde Gebwiler, der sich in Schlettstadt als Schulmann erprobt hatte, als Lehrer berufen, an dessen Ehe man um diese Zeit keinen Anstofs mehr nahm.

Als in Strafsburg die reformatorische Bewegung begann, blieb Gebwiler, wie Wimpfeling, Erasmus und andere, der alten Kirche getreu und ging nach der elsässischen Stadt Hagenau, wo er wiederum eine Lehrerstelle annahm*). Während früher seine Feder hauptsächlich pädagogische und philologische Schriften hervorgebracht hatte, wurde er mit der Zeit ein eifriger Verteidiger des Katholizismus. Schon 1521 schrieb er eine deutsche Bearbeitung der Legende der heiligen Otilie, die in Elsafs hoch verehrt wurde**). Im Jahre 1523 folgte eine Verteidigung der Marienverehrung, eine „Beschirmung des lobs und eren der hochgelobten hymelischen Königin Maria“ gegen die „frevelichen Heiligenschmeher, die da sprechen, Maria sey nit ein Muter Gottes, Maria sey ein fraw wie ein ander fraw, und hab nicht für unfs armen sünder zu bitten“, d. h. also eine Schrift gegen die Evangelischen***).

Dem gleichen Zwecke dient auch das kleine Schriftchen, in dem das Gedicht des Erasmus auf Thomas Morus enthalten ist. Letzterer wurde ganz allgemein als ein Märtyrer seiner katholischen Überzeugung angesehen. Als der Kanzler Thomas More merkte, dafs König Heinrich VIII von England die feste Absicht hege, sich von seiner ersten Gemahlin, Katharina von Aragonien, zu trennen und eine neue Verbindung zu schliefsen, hatte er sich von seinem Kanzleramte zurückgezogen, um dem drohenden Verderben zu entgehen. Als gläubiger Katholik mifsbilligte er des Königs Absichten und wollte unter keinen Umständen Mithelfer bei diesem Werke sein, und ebenso entschieden verwarf er die Loslösung der englischen Kirche von Rom†). Gleichwohl verfolgte ihn, den seines Amtes Entlassenen,

*) Über G. vgl. Ch. Schmidt Histoire littéraire de l'Alsace (Paris 1879) II, 159—173. Ergänzungen dazu bei Horawitz und Hartfelder, Briefwechsel des Beatus Rhenanus (Leipzig 1886).

**) Weller, Repertorium typographicum nr. 1785, nach dessen Angabe das seltene Schriftchen sich in München findet.

***) Vgl. A. Jung, Beiträge zu der Geschichte der Reformation (Strafsburg und Leipzig 1830) II, 305.

†) Für die Einzelheiten sei verwiesen auf G. Th. Rudhart, Thomas Morus (Nürnberg 1829) S. 250 ff.

des Königs Zorn. Den 6. Juli 1535 starb er zu London unter dem Beile des Henkers, ein Opfer seiner katholischen Überzeugung*).

Wie das Gedicht selbst, so ergreift auch Gebwiler in seinen Scholien dazu Partei gegen den König Heinrich VIII und für Morus. Die zweite Gemahlin Heinrichs ist ihm nur eine Kebse, pellex, da ja der Papst die erste Ehe nicht gelöst hatte. Thomas Morus habe bei dem Prozesse und bei der Hinrichtung keine geringere Standhaftigkeit bewiesen als einst Sokrates**). Von dem öffentlich aufgesteckten Kopfe des Bischofs von Rochester erzählt er, dafs er in wunderbarer Weise nicht der Verwesung verfallen, sondern nur noch verehrungswürdiger geworden sei***).

Aber zu dem Eifer, die katholische Kirche zu verteidigen, gesellte sich bei Gebwiler noch ein weiteres: er war ein Freund und Verehrer des Erasmus. Schon auf dem Titelblatt des Schriftchens ist Erasmus als ein Mann von unvergleichlicher Gelehrsamkeit (doctrine incomparabilis), ausgerüstet mit der vollständigen Kenntnis der drei Sprachen, bezeichnet. Als Erasmus 1518 auf seiner Reise nach den Niederlanden durch Strafsburg kam, machte sich Gebwiler zusammen mit einem Freunde eine Ehre daraus, den berühmten Gelehrten in der Herberge frei zu halten†). Aufserdem hat Gebwiler eine Schrift des Erasmus, die „Epistola contra quosdam, qui se falso jactant evangelicos" ins Deutsche übertragen: „Ein schone auch christenliche Epistel des hochgelerten Doctoris Erasmi von Roterdam etc.††)."

An Verehrung für Erasmus fehlte es also bei Gebwiler nicht, und das Ausharren auf katholischer Seite führte die beiden Männer noch enger zusammen. Doch kann Gebwiler das Gedicht nicht unmittelbar von Erasmus selbst empfangen haben; denn er kennt die Abfassungszeit nicht genau. Ausdrücklich sagt er, dafs Erasmus das Gedicht wenige Monate vor seinem Tode verfafst habe, wie das Gerücht geht†††). Dieser war aber in der Nacht vom 11. auf den 12. Juli 1536 zu Basel gestorben*†). Da Morus im Juli 1535 hingerichtet wurde, so mufs unser Gedicht zwischen Juli 1535 und Juli 1536 entstanden sein.

Wie die Dichter der Renaissance ganz allgemein, hat auch Erasmus

*) Vgl. dazu die pseudonyme Schrift des Gulielmus Covrinus Nucerinus (Erasmi opp. III, 2, 1763—1771), die vielleicht von Erasmus verfafst ist.

**) Sexto Nonas Julij obtruncatus est in Britania Thomas Morus, non minorem constantiam in iudicio et suplicio (sic) pre se ferens, quam iniquissimo Atheniensium Senatus consulto condemnatus Socrates, B iij.

***) Das Gleiche in dem Berichte des Covrinus. Erasmi opp. III, 2, 1768. A.

†) Gebvilerius et Rudalphingius me immunem esse voluerunt, quod iam illis nouum non est. Brief des Erasmus bei Horawitz und Hartfelder, Briefwechsel des Rhenanus S. 126. Erasmus bedankt sich später nochmals dafür. Erasmi opp. III, 1, 371. E.

††) Der lateinische Text wieder abgedruckt Erasmi opp. X, 1, 573. Unter andern erschien davon auch eine Ausgabe 1530 zu Antwerpen. Der sehr ausführliche Titel von Gebwilers Übersetzung bei Schmidt, Histoire, II, 411, nr. 273.

†††) Heroicum Carmen a doctissimo Erasmo Rotherodamo paucis mensibus (ut rumor est), priusquam mortem obisset, . . . lusum.

*†) Horawitz, Erasmiana (Wien 1880) II, 36.

zu diesem Gedichte zahlreiche Wendungen aus den klassischen Schriftstellern entlehnt. Besonders häufig sind Vergil und Ovid benutzt. Charakteristisch für den Humanisten ist das Nebeneinander von christlichen Vorstellungen und Namen der heidnischen Mythologie. Neben Gott und den Scharen der Engel werden die griechischen Musen erwähnt. Die heidnischen Göttinnen der Dichtkunst sollen den Dichter zu seinem Klagegesang über den für seine Kirche und seine katholische Überzeugung gestorbenen Morus begeistern.

Über das Martyrium des Morus giebt es eine kleine Prosaschrift, die bald nach des Morus Tode unter dem Pseudonym Gulielmus Covrinus Nucerinus veröffentlicht wurde*). Da sich hinter diesem Namen wahrscheinlich Erasmus verbirgt, der nicht offen gegen den von ihm früher hoch verehrten Heinrich VIII schreiben wollte**), so gewinnen wir damit eine ansprechende prosaische Parallele zu unserem Gedichte.

Es macht Erasmus Ehre, dafs er den gefeierten englischen Humanisten, den innigst geliebten Freund, mit dem er so oft anregende Gespräche geführt, mit dem er so fleifsig Briefe gewechselt und von dem er so manchen Dienst der Liebe angenommen hatte, nicht klanglos zum Orkus hinabsteigen liefs. Die schön dahinfliefsenden Hexameter mit ihren vielfach dem lateinischen Heldengedicht entlehnten Wendungen sind ein würdiges Totenlied für den berühmten Verfasser der Utopia. Durch die festen objektiven Mafse des antiken Verses klingt an mehreren Stellen das tiefe Leid um den verlorenen Freund, empfunden und ausgesprochen von einem schwer leidenden siebzigjährigen Greis, der selbst schon an der Schwelle des Todes stand und bald seinem Gefährten in das Land nachfolgen sollte, aus dem es keine Wiederkehr giebt.

## D. Erasmi Roterodami

### carmen heroicum In mortem Thomae Mori.

Extinctum flemus crudeli funere Morum
Et regem immanem ueneremque cruore madentem
Fortunaeque uices et lesae pellicis iram.
Vos mihi, Pierides, feralia carmina, Musae,
5 Dictate, et mecum uatem lugete peremptum,
Insignem cithara, qui uos persaepe solebat
Vertice ab Aonio molli deducere uersu,
Tuque adeo mihi, Calliope, quae regia facta
Et casus miserorum hominum cantare perita es,
10 Nec cedes exhorrescis memorare cruentas,
Dextera ades tu, uera Erato, tu, blanda Thalia,
Truncatum interea tumulo componite corpus,

*) Wieder abgedruckt Erasmi opp. III, 2, 1763—1771.

**) Für das Genauere über diese Frage sei auf G. Th. Rudhart, Th. Morus, S. 439, verwiesen.

Exequias celebrate et spargite floribus urnam
Et tumulo castos laurus aspiret odores,
15 Sacrum laurigeri uatis complexa sepulchrum.
Te quoque deflere*), diuum uenerandae**) sacerdos,
Roffensis praesul populi***), qui dura subisti
Fata prior sancta pro religione tuenda.
Sed uatem canimus, uates, tua maxima facta
20 Vulgabunt alij et pręclara uolumina condent
Attollentque tuum super aurea sydera nomen.
Tempus†) erat, mundi cum iam aduentante ruina
Occideret senio iustum et labefacta deorum
Relligio caderet, tot sustentata per annos,
25 Mortalesque fidem tota de mente fugassent,
At dolus et fastus cumque impietate libido
Et Venerem et uolucris tela indignantur amoris,
Ergo aliud meditantur opus dirumque frementes
Pellicis insinuant atrum in pręcordia uirus
30 Et stolido regi eripiunt mentemque animumque.
Ille scelus firmare suum maioribus ausis
Enitens sceleri scelus adiicit et contemptis
Pontificis summi monitis, quibus ille iubebat,
Eijceret moecham talamique in iura uocaret
35 Legitimam uxorem††) solitoque ornaret honore,
Ipse sibi ius pontificis nomenque sacratum,
Quam late sua regna patent, usurpat et omnem
Sacrilegus ueterem conuellit relligionem
Et grauius peccat, ut non peccasse putetur.
40 Egregia interea pellex quae gaudia sentit?
In quorum iugulos miserum non armat amantem?
Pręcipue si quos probitas suspecta et honesti
Prodit amor. More infoelix, sic te tua uirtus
Perdidit, heu aeui scelus atque infamia nostri,
45 Tu, regni decus et regi charissimus idem
Consultor fueras†††), nec iudex aequior alter
Jura dabat, heu qua pensant mercede laborem
Fata tibi! Poteras illęsam ducere uitam,

---

*) Offenbar zu verbessern in „deflemus“.

**) Verdruckt für „venerande“, Adjektiv zu sacerdos.

***) Das ist John Fischer, Bischof von Rochester, der einige Wochen vor Morus hingerichtet wurde. Er gehörte, wie Morus, zu den besten Freunden des Erasmus, wie man an ihrem Briefwechsel sehen kann, der in Band III, 1 und 2 der opp. Erasmi abgedruckt ist.

†) v. 22 ff. schildern die katholische Auffassung von der Vorbereitung der Reformation mit Wendungen, womit die klassischen Dichter das eiserne Zeitalter schilderten.

††) Die legitima uxor ist Katharina von Aragonien, die Heinrich VIII verstoſsen hatte.

†††) Der Druckfehler „fureas“ im Texte ist von Gebwiler selbst am Ende seiner Schrift verbessert.

Sed minus esse probus. uitae quam dura relicta
50 Conditio fuit insonti? si uera professus
Fatalem exciperet cana ceruice securim;
Sin uitam falsa uellet ratione tueri
Applaudens stupris infandęque ambitioni
Pollueret moresque suos uitamque priorem
55 Offensamque hominis mutaret numinis ira.
Ille autem iustique tenax cultorque deorum
Sponte sua ferro caput obtulit et procumbens
Purpureum fudit sacro de pectore riuum.
Fortunate senex animi, tibi regia coeli
60 Tota patet, tibi rex superum uiolaria*) serta
Porrigit ipse manu magno applaudente senatu
Coelicolum et uolucres recinunt poeana ministri,
Omnes intonsi, niueis in uestibus omnes,
Quales ad uitreum Meandri flumen olores
65 Mille uolant plauduntque alis et dulce canentes
Coeruleum nitidis prętexunt aera pennis.
Interea truncum iacet et sine nomine corpus,
Spectaclum populo durum, at polluta cruore
Canicies, nequid sceleris restaret inausum,
70 Praefixa infandi spectanda exponitur hasta,
Opprobrium genti aeternum, ne scilicet unquam
Ignoret tantos aetas uentura furores.
Hocne tuae Veneri, Rex o inceste, tropheum
Erigis et mollem placare sanguine diuam
75 Posse putas? iras in te conuertet acerbas
Ipsa Venus uindexque tuos subuertet amores
Atque aliis iterum atque aliis tua pectora flammis
Uret et infamis uenient tibi taedia uitae.
Tunc memor indigne caedis tua noxia facta
80 Flebis et inuisa sumes de pellice poenas.
Pellaeus iuuenis furijs agitatus et ira
Incandens multoque animi inflamatus (sic) Jacho
Dilectum ante alios inter conuiuia Clitum
Transfodit ferro et resparsit sanguine mensas.
85 At postquam furor ille animi discussus et omnis
Consumptus uini uapor est mentemque recepit,
Ipse manus inferre sibi sotiumque per umbras
Velle sequi et miseros incassum fundere questus
Tresque adeo mestus soles, totidem quoque noctes
90 Exegit lachrimans luctu confusus acerbo
Nequicquam, neque enim luctu reuocantur acerbo
Pallentes animae, quas per uada lurida uexit
Portitor ille Charon et auaro tradidit Orco.
Tu quoque dilectum frustra plorabis amicum,

*) So habe ich für „uiolatia“ im Freiburger Exemplar verbessert. (Samuel Brandt.)

95 Cum tibi discusso mens pura redibit amore.
Interea horrifico rumpet tua somnia uultu
Umbra uiri multoque caput fedata cruore.
Quo te cumque feres, dira occursabit imago,
Suplitium saeuis expectans horrida factis.
100 Namque tuis donec regnis exutus et exul
Eternam implorabis opem rerum omnium egenus,
Morus inultus erit, nulla est uiolentia longa
Vindictaeque moram poena grauiore rependunt
Numina, iustitiam quorum haud effugerit ullus.
105 At nos aeterna tua tristia funera, More,
Insatiabiliter deflebimus, o bone uates.
Tu mortem sancta pro relligione subisti
Crudelem, tibi diuinos pro talibus ausis
Mortales debent cultus, tibi templa, tibi aras,
110 Eternum uenerande senex, salueque ualeque,
Seu colis Elisium seu coeli lucida templa,
Accipe et hunc nostrum non dura fronte laborem.

Finis.

---

# Beiträge zur Geschichte des Klosterdramas.

## I. Mephistopheles.

Von

Jakob Zeidler.

---

Das katholische Schuldrama, wie es sich im Anschlufs an die Jesuitenkomödie in allen Klosterschulen Deutschlands ausbildete, brachte nicht ungern Magierstücke zur Darstellung, welche in ihren Motiven vielfach an „Faust" anklingen*). Simon der Magier, wel-

*) Zur Litteratur der ganzen Gattung vgl. Zeidler, „Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens, Progr. Oberhollabrunn 1888, wo auch die wichtigen Arbeiten Kelles S. 29 Anm. 1 citiert sind. — Vgl. Reinhardstoettner, Jb. f. Münchner Geschichte III. 1889, Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel, Bamberg 1890 bes. S. 47 ff. — Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas, Hamburg und Leipzig 1891; (vgl. S. 136 dieses Bds.). — Zahlreiches Material findet man verzeichnet im Fachkatalog der Abt. f. Deutsches Drama

cher den Aposteln Geld anbot für die Gaben des heiligen Geistes und das samaritische Volk durch seine Zauberwerke täuschte, ist der Ahnherr einer langen Reihe von Magiern, Teufelsbündnern und Hexenmeistern, welche in Leben und Kunst das Interesse des Volkes mächtig erregten. Neben Simon begegnen uns am öftesten Theophilus von Adana und Cyprianus von Antiochia im Spielplane der Klostertheater Deutschlands**).

Der Faustsage hatte sich, wie des Spieles von „Frau Jutta", von vornherein der Protestantismus bemächtigt, und schon Widmanns Faustbuch wendet sich mit Seitenhieben gegen die Jesuiten, an deren Universität zu Ingolstadt es Faust Theologie studieren läfst. Bekannt war die Sage natürlich den frommen Vätern, und der „Magus" und „Astrologus", wie er in den „Syllabis Actorum" von Ordensdramen oft verzeichnet steht, ist gewifs durch die Gestalt des volkstümlichen Erzzauberers beeinflufst worden. Anderseits haben auch zur Vita dieser Figur Simon Magus, Theophilus von Adana und vielleicht auch Cyprianus von Antiochia einzelne Züge beigesteuert. Das Jesuitentheater steht in lebhafter Wechselwirkung mit den wichtigsten Erscheinungen der übrigen Theaterlitteratur. Jacobus Masenius S. J., nach dessen Palaestra Eloquentiae Ligatae gar viele Ordensleute die Kunst des Dichtens erlernten, weist unter Citierung von Majolus auf den Schwank aus Auerbachs Keller mit Weinstock und Nasenabschneiden hin. Er sagt daselbst Pars. III. Lib. II. Cap. IV. S. 66*): „Joannes Faustus Magicis praestigiis per Germaniam celebris hiberno tempore, in convivio, importunè ad uvas exhibendas postulatus. Denique, ea lege, vitem uvis fertilem omnium oculis proposuit: „ne quis, nisi jussus praeputaret". Cultellos jam amputandis racemis adhibuerant, cùm mox vite evanescente, suo se quisque naso aciem applicuisse sensit". — Derartige Schwänke scheut also das Ordensdrama nicht, aber Faust ist mir in denselben, wie gesagt, nie untergekommen. Die Figur seines dämonischen Begleiters dagegen ist mir in den Scenarien zweier katholischer Schuldramen begegnet; seinen

---

und Theater d. Internationalen Ausstellung f. Musik und Theaterwesen. Wien 1892 im Selbstverlag der Ausstellungskommission — in der von mir installierten und katalogisierten Abt. V „Jesuitenkomödie und Klosterdrama", vgl. dazu ebd. Abt. III.

**) Vgl. Erich Schmidt, Zur Faustsage Zs. f. d. A. 29 (1) S. 85—101 daselbst ein Simon Magus-, ein Theophilus- und ein Cyprianusstück; vgl auch Theodor Zahn, Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage, Erlangen 1882. Abt Placidus II. Seiz von Ettal (geb. 1672, gest. 1736) hinterliefs handschriftlich „Ruina Simonis Magi", das am Salzburger Akademietheater gegeben wurde. S. Oberbayerisches Archiv f. vaterländische Gesch. B. 24, München 1887, Album Ettalense v. P. Pirmin Lindner S. 254, Anm.

*) Palaestra Eloquentiae Ligatae, Novam ac facilem tam concipiendi, quàm scribendi quovis Stylo poëtico methodum ac rationem complectitur, viamque ad solutam eloquentiam . . . Dramatica Pars III et ultima . . . nova Editio Priori longe correctior. Autore R. P. Jacobo Masenio è Soc. Jesu. Coloniae Agrippinae, Apud Joannem Busaeum Anno MDCLXIV. Cum Privilegio Superiorum. (Jacobus Masenius geb. 1606, gest. 1681.)

Namen habe ich daher zusammenfassend auch meiner Arbeit vorgesetzt. Er hat bekanntlich verschiedene Wandlungen erfahren und der Erklärungskunst viel Mühe gemacht. „Mophostophiles“ und „Mophostophilus“ lauten die ältesten bekannten Formen, später „Mephistophiles“ und seit Goethe wohl endgiltig „Mephistopheles“. Ist der Broschürentitel von Geo Lau und Cie in München im Anzeiger No. 4 S. 1 sub No. 2 „Aderläss, bäpstliche jüngst verwichene Zeit von Rom | auf Jesuitischen Post | *Mephistophelischer* weiss herausgeschickter Bericht . . . usw.“ richtig gelesen, so hätten wir für die letzte Form einen Beleg aus dem Jahre 1620*).

In meinen Scenarien erscheint der Name in zweifacher Gestalt: zuerst — im Jahre 1736 — als „Megistophiles“, später — im Jahre 1754 — wie bei Goethe als „Mephistopheles“. In das erste ist der Name wohl aus der Faustsage oder einer Bearbeitung derselben gekommen, in das zweite aus einer Komödie des Dänen Holberg. Beide Scenarien stammen aus dem schwäbischen Donaugau, das eine aus dem Prämonstratenserstift „Schussenried“, lateinisch „Sorethum“**), das andere aus dem „exempten regulirt-canonischem Stifft und Gottes-Hauſs S. Michaelis Archang. zu denen Wengen“ in Ulm. Die studierende Jugend hat die entsprechenden Dramen auf ordentlichen Schaubühnen „exhibiert“.

Der Charakter beider ist völlig verschieden: das erste ein lateinisches Schulmysterium, in welchem „Orcus“ und „Orcigenae“ eine groſse Rolle spielen, so daſs man es der Gattung der Diablerien einreihen könnte. Die „Musae Sorethanae“ brachten überhaupt, wie ich aus zwei Dutzend Stücken ersehe, mit Vorliebe „Lucifer cum comitatu suo“ auf die Bühne. „Megistophiles“ wird hier mit dem wundertätigen Magus Cyprianus in Verbindung gebracht, und ich weiſs nicht, ob ich dem Gedankengange des Verfassers unrecht tue, wenn ich bei „Megistophiles“ an volksetymologische Spielerei im Anklang an „Magus“, „Magie“ und die bekannte Gestalt „Stoffels“ denke, umsomehr, da man zu Schussenried auch Dichtungen im heimischen Dialekt nicht abhold war. Das Drama ist im ganzen ernst gedacht und zielt auf Erschütterung und Erbauung hin; dabei fehlen aber komische Elemente so wenig als in allen Schulkomödien, die ich kenne. Schrecken die Teufel, so müssen sie auch für den Humor sorgen.

Völlig in das Gebiet der Posse, eine derbkomische Parodie des Zauber- und Hexenwesens, versetzt uns das zweite Scenar. Es ist vollkommen in deutscher Sprache abgefaſst und hat Holbergs „Hexerei oder blinder Lärm“***) zur Grundlage. Ein halbes Dutzend Stücke

*) Vgl. Goethes Werke, Hempel 12. Th. LI. u. XXVf. und Anm.; vgl. A. Rudolf „Theophilus-Faust“ in der „Schweizerischen Dichterhalle“ 1879 S. 25 ff., Derselbe, Goethe-Jahrbuch I. S. 385; Zart, Goethe-Jahrbuch III, 340.

**) Im würtemberg. Donaukreis — Oberamt Waldsee, am Ursprung d. Schussen, in der Nähe des Federsees. Frank, die Pfahlbaustation S. Lindau 1877.

***) A. v. Weilen weist in einer Rezension meiner „Studien und Beiträge“ in der deutschen Litteraturzeitung auf ein „Jesuitenscenar, das sich Scene für Scene an Holbergs Hexerei anschlieſst“, hin.

lehrt mich, dafs man sich zu Wengen in Ulm mit bewufster Absichtlichkeit der deutschen Sprache bediente. In der Vorrede zu einem „Hl. Johann von Nepomuck“ aus Wengen heifst es: „Der Brauch hat noch keine Schuldigkeit denen teutschen Theatris auferlegt, jederzeit die meiste Zuseher mit unbekandter Sprach abzumatten; und da der Zweck der offentlichen Schauspielen Verbesserung der Sitten des gemeinen Wesen ist, leistet hiezu bekandte Sprach bessere Dienst“. In einem „Julius Caesar“ desselben Schultheaters lautete es noch verschämt: „Textus hic germanicus apponitur, non decoris, sed spectatorum, latinitatis inexpertorum gratia“.

Ich entnehme meine beiden Scenare einem Papierbande, in welchem über 100 Nummern von geistlicher und Schuldichtung unter dem Titel „Melodramata Sorethana et alia“ zusammengebunden sind. Die Sammlung ist wohl gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von einem Chorherrn von Schussenried veranstaltet worden. Die einzelnen Nummern umfassen zeitlich über ein halbes Jahrhundert — von 1699 bis 1767*). Geographisch läfst sich der Inhalt etwa begrenzen durch St. Blasien im Schwarzwalde und das „Collegium S. Crucis Regularium Ordinis S. Augustini“ zu Augsburg.

Durch diese Landschaft ging seit dem Jahrhundert des grofsen Krieges ein frischer Zug geistigen Lebens, es herrschte daselbst eifrige Schulpflege, geistliche Bau- und Kunstübung und eine Gelehrsamkeit im Geiste der französischen Mauriner. St. Blasien stellt sich unter der Regierung des Fürstabtes Martin Gerbert von Hornau wie eine Gelehrtenakademie**) dar; die meisten der zahlreichen exemten Stifter und Klöster des genannten Gebietes, deren meiste dem Reichsdeputationshauptschlufs zum Opfer fielen; wandelten in den Bahnen altbenediktinischer Kulturbestrebungen und gaben hunderten ihren Schulsack mit ins Leben. Zwischen den einzelnen Stiftern fand lebhafter Verkehr statt, gemeinsame Schulinstitute wurden gegründet, und überall mufsten Musik, Dichtkunst und Theater zur Verherrlichung kirchlicher, weltlicher und Schulfeste ihre Dienste tun.

Keine derartige Gelegenheit liefsen sich die „geistlichen Musen“ des schwäbischen Donaugaus entgehen, ohne ihren etwas zopfigen Parnafs zu besteigen. Die geistlichen Herren sind lateinkundig in Rede und Schrift, buchgelehrte Schulmeister, dabei aber voll Liebe zum heimatlichen Dialekt, würdig in ihrer Erscheinung und doch zu Scherz und Humor geneigt. Ein rechter Typus für ihre Art ist der hochgelehrte Chorherr des Prämonstratenserstiftes Marchthall-Sebastian Sailer. Er ist ein ausgezeichneter Prediger, Poet und Musikant dazu. Am Vormittag erbaut er etwa die gläubige Gemeinde durch

*) Die Sammlung ist in meinem Besitz, und ich werde über ihren gesamten Inhalt an anderer Stelle berichten, wo auch eine genauere Charakteristik des interessanten Bandes gegeben werden soll. — Der Band besteht aus Manuskripten und alten Drucken.

**) Vgl. Gradmann (J. J.) Das gelehrte Schwaben, oder Lexic. jetzt lebender Schriftsteller. Univers. Lexic. v. Grofsherzogt. Baden u. s. w. Karlsruhe 1844, C. Macklot. J. Hormayers Archiv 1816 No. 134 u. 135 S. 555 „Neu-St. Blasien zu St. Paul in Kärnthen“. Össterr. Biedermannschronik 1783. 1. (einziger) Th. 149. — Progr. v. Klagenfurt 1851.

seine Predigt, am Nachmittag trägt er in heiterer Gesellschaft sein launiges Spiel „Adam oder die Schöpfung" vor und begleitet sich dabei possierlich selber auf der Violine. Immer ist er bereit, der Gelegenheit ein Lied zu singen; und als Maria Antoinette am 1. Mai 1770 auf ihrer unseligen Brautfahrt nach Frankreich in Obermarchthall übernachtete, feierte er die Anwesenheit der erlauchten Frau durch ein Singspiel in schwäbischer Mundart:

„Beste Gesinnungen schwäbischer Herzen"*).

Diese Skizze möge genügen zur Charakteristik des Kreises, aus dem unsere Scenare hervorgegangen sind.

No. 8 des Sammelbandes ist ein Manuskript in 4° mit verblafster Tinte in raschen Zügen, stellenweise fast unleserlich, geschrieben, von 5 Seiten. Davon entfällt S. 1 auf den Titel, S. 2 „Argumentum" und 3 SS. auf das Scenarium, welches in 3 Akte, 2 „Musicae" und einen „Epilogus" geteilt ist. Auch eine Tanzscene „Chorea Dämonum" kommt vor. Sonderbarer Weise fehlt dem Stücke der „Prologus", dessen Stelle aber recht gut Actus 1 Scena 1 ihrem ganzen Charakter nach vertreten kann. Wie häufig sind die Inhaltsangaben der einzelnen Scenen in fortlaufenden lateinischen Satzgefügen angegeben. Musica prima, secunda und Epilogus bilden ein inhaltlich zusammenhängendes Ganzes von allegorisch-biblischem Charakter, dem Sinne nach mit der Haupthandlung übereinstimmend**).

Was aufser dem Gesagten noch zur Erläuterung notwendig ist, mag die Texte in Form kurzer Fufsnoten begleiten.

Titel (S. 1) „Male Coepta bono fine terminata,
sive
Cyprianus poenitens***)
In debit. iuxta ac devotissimum obsequium
Reverendissimo et Amplissimo
Präsuli Domino Domino
Siardo†).

*) Über Marchthall vgl. Kurze Geschichte von dem Prämonstratenserstift . . . . ., Ehingen 1835 mit 1 Ansicht, vgl. auch Benedict Stadelhofer, Historia . . . Rothensis Vol. I. s. 53, vgl. auch P. Maurus Feyerabend, Jahrb. von Ottenbeuren B. IV. S. 118.

**) Masenius l. c. S. 21 (wo er „de partibus Dramatum" handelt) sagt: „Porrò Chori loco, hoc aevo quandoque instrumentalis, vocalisque musica, tum etiam Tragicus saltus non nunquam (à quo tamen levitatem abesse convenit) usurpatur, quae si proposito aliquo per scenam mutam reigestae aut etiam gerendae schemate fiant, ad quòd musica saltusque opportune aptetur, magnos res habet cum voluptate conjunctos animorum motus.

***) Doppeltitel fast Regel im kath. Schuldrama, vgl. Zeidler l. c. S. 39 u. ff. Meist so, dafs ein Titel Moral oder Thesis, der andere Name des Helden ist: Fabel — Nutzanwendung. —

†) Diesem Abte 9 Nummern meiner Sammlung gewidmet, die erste 1733; die letzte 1749, eine Allegorie zum „Lustrum Decimum Jubilaeae Professionis" — am 24. November — „sub concertu Musico exhibitum", unterzeichnet P. Panc. Nuth [oder Noth?].

sac. & cand.: ord: Praemonst: Imper. ac exemptae
Canon. Soreth: Abbati vigilantiṁo
Domino ac Maecenati perquam gratioso
ad finem anni litteraii exhibitus*)
ac submississime dedicatus à
Musis Sorethanis**)
3-t. 7-bris 1736.

(S. 2.) Argumentum***).

Quem in Theatro†), hodie proponimus, Cyprianus est††), Juvenis Romanus†††), Carnis*†) et Diaboli mancipium*††) turpissimum; hic in tantam sensim scelerum abyssum prolapsus est, ut magisterio*†††) cuiusdam Magi (Orciandrum†*) nominamus) se instituendum tradiderit, qui etiam Cyprianum induxit protinus, ut Daemoni†**) iuramentum diceret, et se, suamque ex asse quasi oppignoraret animam: quod ubi factum Cyprianus per aliquot annos in hoc miserabili vitae statu tanta obstinatione ac mentis obcaecatione perstitit, ut jam omnis spes eum ad . . . . . . . . [?] reducendi evanuisset: attamen

---

*) Also wohl, wie alljährlich bei der Prämienverteilung, vgl. Zeidler, l. c. S. 30.

**) Das Stift endgiltig 1229 im alten Schussengau erbaut; von Seite des Klosters Weifsenau zuerst besiedelt, von woher als erster Probst Ulrich v. Tann kam, vgl. Franc. Petri, Suevia ecclesiastica p. 753. — Romanus Hay [über diesen interessanten Mönch von Ochsenhausen und s. literar. Polemik mit den Jesuiten vgl. auch „Historia Imp. ac exemptae Collegii Rothensis in Suevia u. s. w. per Bened. Stadelhofer, Rothensem Canonicum, P. T. Priorem Vol. II. p. 328 ff.], Hortus Crusianus, Francofurti 4. 1648. — P. Maurus Feyerabend, Jahrb. v. Ottenbeuren II. B. S. 216 ff.

***) Ist auch den völlig ausgearbeiteten Dramen gröfstenteils vorgesetzt und enthält in kurzen Strichen die Fabel des Stückes, ohne Eingehen auf alle Einzelnzüge. — Es ist häufig in deutscher Sprache — auch lateinischen Stücken — beigefügt. Zum Schlusse giebt es meistens die Stoffquelle an.

†) Es ist hier an ein wirkliches Theater zu denken, wie es keinem dieser Kollegien fehlte.

††) Häufige Einleitungsformel: z. B. „hodie Peregrinum in Theatro proponimus Sanctum" oder „Quem in Theatro hodie proponimus, Falco est, Juvenis nobili oriundus etc. — oder „Hugonem damus hodie" oder „Amorem hodie in Scena ludentem cernes Spectator benevole" oder „Insignem Scena nostra . . . . . . spectandum dabit" und ähnliche Phrasen.

†††) Ursprünglich bei Gregor von Naz. „Antiochien" vgl. Calderon „El magico prodigioso".

*†) „Caro", alleg. Person, wie „Mundus", „Astutia", „Pseudopolitia" u. a. in „Comitatu" Lucifers häufig erscheinend. Vgl. schon das Mysterium des Mittelalters.

*††) Es ist hier an wirkliche Knechtschaft gedacht, ein Besessensein, wie's die reiche Dämonologische Litteratur häufig erwähnt.

*†††) Motiv förmlichen Unterrichtes in der Magie häufig, vgl. auch Calderon l. c.

†*) „Orciander", redender Name für den Vermittler zwischen infernalischer und irdischer Welt. Ähnlich in umgekehrtem Verstande: „Theander", „Philander" und dgl. Masenius hat ein Tragico-Comoedia Parabolica „Androphilus" geschrieben, in welcher Andropater und Anthropus, Euphronimus, Cosmus und ähnliche Personen vorkommen.

†**) „Dämon" wie „Diabolus" allgemein für Teufel, Höllengeist. In Argumenten häufig verdeutscht durch „Lugengeist". Vgl. auch Calderon. Auch die antiken Götter werden so genannt.

divina miserentis Numinis*) clementia (quae non vult mortem peccatoris, sed ut convertatur et vivat) tam fortes post modum poenitentiae stimulos Cypriani iniecit animo, ut illis diutius resistere iam non posset nec vellet; hinc Diabolo rursus abiurato serioque poenitudine conscientia expurgata sacrum religionis cuiusdam ordinem ingressus**) est, ubi cum virtutem studiose sectaretur, vitia vero ac scelera in saeculo comissa emendaret, tandem beata morte vitam suam finiens beatiorem iam in coelo vivere incepit. Ita Juventius hist: sac. l. 16 psta n. 40.“ —

S. 3—5. Das Scenarium***).

Actus I (S. 2).

Scena 1.

Pluto†) suos emissarios (Charonte de naulo secum altercante)††) ablegat ad seducendum Cyprianum†††),

Scena 2.

qui, dum Orciandro pessimum suum intentum aperit,

Scena 3.

frustra a sociis quaeritur*†).

*) „Numen divinum“ oder „Vox Numinis Divini“ ertönt in diesen Stücken häufig als Stimme von Oben, warnend, gnadenspendend und ermahnend. Oft erscheint „Christus“ oder „Angelus Custos“ am Schlusse der Stücke direkt wie bei Euripides der „Deus ex machina“. Eine verwandte Rolle spielen öfter auch „Träume“ oder die Erscheinung eines Geistes, „Umbra“. — Vgl. die Zwei Stimmen im Puppenspiel-Faust, deren eine zum Guten, die andere zum Bösen rät. Vgl. Engel und Teufel, bis herauf zu Bürgers rechtem und linken Reiter.

**) Das Motiv des Ordenseintrittes, um begangene Schuld abzubüfsen, häufig in unseren Stücken. Der typische Entwicklungsgang zahlreicher lautet: Verführung, Sünde, Bufse — und ewige Seligkeit oder aber Beharren im Lasterleben — und ewige Verdammnis. Manche Argumente schliefsen mit Wendungen, wie „Perit infelix anima“ oder „salutem bibit aeternam“ — „Chorea Dämonum“ oder aber Triumphgesänge der Engel bilden häufig ihren Schlufs. Bei Calderon l. c. lautet der Schlufs: Enthauptung Justinens und Cyprians — also Martyrium; aber die Schlufsrede des Dämons klingt an unseren lateinischen Schlufs an und eröffnet Aussicht in die ewige Seligkeit. Die Gestalt Justinens und das Liebesmotiv fehlt unserer Schulkomödie. Vgl. aber Erich Schmidt, Zs. f. D. a. 29 (1) S. 85—101.

***) In derselben Weise auch völlig ausgearbeiteten Stücke vor jeder Scene vorgesetzt. Bei einiger Kenntnis solcher Stücke baut sich auf Grundlage des Scenars leicht das ausgeführte Drama auf.

†) Pluto, Hephaistos neben Satan und Lucifer, wie im Mysterium als Oberherren des „Orcus“ vorkommend. Vgl. den Plutoprolog im Faustspiel der englischen Komödianten, s. Küchler, Die Faustsage und der Goethe'sche Faust. Leipzig 1893 S. 16 f.

††) Diese Scene typisch — so recht aus dem Schulleben, als Parodie der Disputationes, erwachsen. Ähnliches fehlt keiner Komödie, besonders beliebt: „coquus cum puero suo altercatur“. Vgl. die technischen Ausdrücke der Schulsprache: „palaestra altercatoria“, certamen, contentio, pugna für Disputatio. Vgl. das alte Schulbuch: „Joannis Ludovici Vivis Valentini: Colloquia scholastica seu Linguae Latinae Exercitatio“ etwa in der Ausgabe Ulm 1753. Colloq. XIII. Schola S. 248.

†††) Derartige Scenen schon im Mysterium häufig, vgl. Jutta — Theophilus.

*†) Aufsuchen eines Genossen, welcher böse Wege wandelt, durch seine Kameraden typisch für unsere Komödie. Ebenfalls aus dem Schulleben heraus, wie unsere „Colloquia“ zeigen.

Scena 4.

Megistophile interim ac Negrobuzile de seductione Cypriani consulentibus,

Scena 5.

quae etiam, quia vocantem Numinis vocem respuit,

Scena 6.

breviter ab Orciandro effecta est.

Musica ima.

Anima â Corpore seducta Xsto tamquam bono Pastori nuntium mittit.

Actus 2-dus. Scena ima.

Cyprianus Authore Orciandro sacrilego periurio animam suam Daemoni consignat*),

Scena 2.

Cuius facti, dum notitia saltem obscura ad Praetorem . . .[?] (wohl der Name?) defertur, hic ocius severum decretum in flagitiosos bonorum morum depravatores promulgari iubet**).

Scena 3.

Interim Cyprianus â sociis inventus condictum cum illis hospitium adit***).

Scena 4.

Orciander vero, dum delatorem suum occidit†), ipso facto deprehensus, â Satellitibus in carcerem abducitur††),

---

*) Häufige Scene des Teufelbündnisses.

**) Dieses Dekret tritt an die Stelle des Dekretes gegen die Christen, welches der Prätor bei Calderon erläſst. Die Umänderung hier natürlich, weil Cyprianus als Christ gedacht ist, verführt durch „Ars magica“. Ähnliche Motive öfter, völlig aus dem Leben gegriffen — vgl. den „Malleus Maleficarum“ der „Inquisitores haereticae pravitatis“ von J. 1489, vgl. Die Abhandlung der Sorbonne „De erroribus circa artem magicam“ von 1589. Ferner zahlreiche Bullen, Synodalbeschlüsse und endlich die ganze Prozedur der Hexenprozesse. Schon Sulla bedrohte mit der Todesstrafe „qui susurris magicis hominem occiderent; qui mala sacrificia fecerint, venenaque amatoria habuerint.“

***) Wirtshausscenen typisch für die Schulkomödie. — Schon im „Verlornen Sohn“. Hier auch antike Tradition.

†) Mord, Todschlag und Zweikampf, nach Art der spanischen Mantel- und Degenstücke dargestellt, im Jesuitendrama häufige Motive. Manche Komödien beruhen völlig auf diesem Motiv: ein Mord ist geschehen, der Täter wird gesucht — „Umbra“ des Ermordeten erscheint, wie Hamlets Geist, und fordert Rache. Auch der Rachegeist selbst „Angelus Vindex“ tritt auf.

††) Gefangennahme und Kerker häufig. „Satellites“, „Präfectus Carceris“, „Subcustodes“ und dgl. ständige Figuren, nicht selten, wie schon „Die Wächter am Grabe Christi“ im Mysterium, komisch aufgefaſst. Stoſsen und Balgen — echte Schulmotive.

Scena 5.

quae nova, ubi Pluto intelligit, protinus ad instituendos festivos plausus Orcum animat,

Scena 6.

apud quos tamen hilariter celebrandos etiam cadaver Orciandri (qui jam ob homicidium suspendii damnatur à Judice)*), in majorem triumphi gloriam postea afferri jubet.

Chorea Daemonum.

Musica 2-da.

Angelus Custos et Diabolus in certamen de anima descendunt, Xstus vero hanc litem dirimens animam iam poenitentem in gratiam recipit.

Actus 3tius. (S. 2 f.)

Scena 1ma.

Cyprianus audita concione P. Albergotti**) ad poenitentiam agendam permovetur;

Scena 2.

quod Orcus aegerrime ferens, in Cyprianum denuo novos dolos cudit,

Scena 3.

qui etiam adhibita ope sodalium Cypriani suum signum breviter affigere***);

---

*) Gerichtsscenen und Hinrichtungsscenen aller Art ein gewöhnliches Motiv. Vollkommen auf der Bühne dargestellt. „Lictores", „Carnifex" häufig in den „Syllabis Actorum".

Hören wir die Stimme eines Theoretikers darüber. Masenius l. c. S. 18 sagt: „Perturbationibus enim vulnera caedesque in theatro magis sunt idoneae, si tamen (in quo illa Jocastae poena inter Christianos deficit) ab impietate perferentis sint alienae. Errant sanè, qui haec ab oculis spectatorum removenda ac nuntiorum expositioni passim committenda existimant, quantum enim ad animorum motum pondus adferunt, quae vix aliter à nuntio, quàm oratere de cathedra excipienda essent? Praeterquam quod imitatio illa Dramatica futura non sit, sed exegetica, fabulae parum idonea. Quod si adhibita nonnumquam est, Horatio etiams praecipiente.

„Ne pueros coram populo Medea trucidet, etc." Seneca certè illo Horatii praecepto, ab illa caede coram adornanda, non est retardatus. Concesserim tamen ex Horatio, quae imitatione ad verisimilitudinem exprimi vix possent (ut caedes nonnullae v. g. dilacerationes) rectiùs per nuntium exponi: ne illa, quod ait, „Incredulus odisse" queat magis, quàm cetera, quorum tantùm imitatio proponitur. Et verò cur offensionem hic metuimus à crudelitate inferentis, cùm et per nuntium eadem latere non debeat, et delitas offensionis, seu utraque appareat, seu tantùm audiatur."

**) Bekehrung durch „Episcopi", „Sacerdotes", „Eremitae" gewöhnlich, oft verbunden mit Visionen, Träumen, Extasen.

***) Der Held ist meist, wie in der Schule, von Genossen begleitet gedacht, welche guten oder schlechten Einfluſs auf ihn ausüben. „Sodales"-Scenen möchte ich eine ganze Art von Scenen nennen, welche völlig aus dem Schulleben hervorgegangen sind. —

Scena 4.

licet P. P. Albergottus et Promontorius de constantia Cypriani spem magnam, sed irritam interim concipiant:

Scena 5.

Nam Cyprianus denuo ab Orco seductus ad vomitum rediit, a quo tandem Angelus Custos postremo risum incusso ã spectris terrore*) avocare conatur

Scena 6.

effectu tam prospero, ut Cyprianus tandem in se reversus firmum denuo poenitentiam agendi conceperit praepositum.

Scena 7.

Super quod Pluto mirè excandescens Cyprianum omnibus Diris devovet**),

Scena ultima.

qui tamen Constans in suo proposito, confessioneque peccatorum depositâ, mundo sacram religionis cuiusdam familiam ingreditur.

Epilogus.

Angelus Custos cum Geniis coelestibus ob inventam ovem, sive reductum Cyprianum Divino Pastori laetum Paeana accinit***).

O. A. M. D. G.

Der „Syllabus Actorum“ ist in unserer Handschrift nicht beigeschrieben, läſst sich aber aus Argument und Scenar unter Vergleichung anderer „Syllabi“ leicht etwa folgendermaſsen rekonstruieren:

In Musica:

Christus, tamquam bonus pastor,
Anima, tamquam Ovis,
Angelus Custos,
Diabolus cum comitatu suo
Genii caelestes. Nuntius.

---

Das Kollegium taucht in diesen Dramen überhaupt immer als Grundlage hervor — und mir fielen beim Studium solcher Dramen oft die Worte ein: „Mais les premières „sociétés joyeuses“ avaient peut-être été celles que les Ecoliers, de tout temps, avaient formées, autour de chaque collège et de chaque universite“. s. „Les Comédiens en france au moyen age. par L. Petit de Julleville Professeur-suppléant a la Sorbonne. Paris, Librairie Leopold Cerf 1885. S. 5.

*) Bei den „spectris“ wird man an Calderons Phantom erinnert. Gespenster, Lemures, spectra häufig in unseren Dramen.

**) Verfluchungsscenen, ebenso wie Beschwörungsscenen typisch.

***) Der Chor ist biblisch-allegorisch und übereinstimmend mit der Handlung des Stückes über das Verhältnis von „Chor“ und „Haupthandlung“, vgl. J. Zeidler a. a. O. S. 32 ff. —

In Actu:

Cyprianus,
Socii oder Sodales eius,
Orciander, Magus,
Prätor
Delator
Satellites,
Praefectus carceris,
Subcustodes
Lictores
Carnifex
P. Albergottus } sacerdotes
P. Promontorius } sacerdotes

Spectra [Lemures]
Vox Numinis Divini.
Pluto
Megistopheles } emissarii eius
Negrobuziles } emissarii eius
Dämones in „Chorea
Dämones“ und überhaupt „Comitatus“ Lucifers,
Charon

Diese Personen ergeben sich aus „Argumentum“ und „Scenar“ von selbst. Wahrscheinlich traten aber noch zahlreiche allegorische Personen auf, besonders in den Versuchungs- und Bekehrungsscenen: etwa „Caro“, „Mundus“, „Spes“, „Poenitentia“, verschiedene einzelne Laster und Leidenschaften, welche die „dolos“ des Orcus ausführen, vielleicht auch heidnische Gottheiten.

Das Stück No. 67 des Sammelbandes ist ein Druck in 4° — völlig in deutscher Sprache — von 4 Seiten. Davon entfällt S. 1 auf den Titel:

„Der Blinde Lermen zur Faſsnacht-Zeit |

Oder: Der eingebildete Hexenmeister — in einem Lust-Spiel vorgestellt von Der studierenden Jugend des befreyten Gottes-Hauſses Wengen in Ulm, den 19. u. 21. Hornung 1754. Der Anfang ist praecisè um I. Uhr“. — Darauf folgt als Titelbild ein Säulenkapitäl mit Blattornament, auf welchem eine Papagenoartige Figur mit Federkleid und Flügeln — wohl ein Engel — sitzt und auf einer Geige spielt. Neben ihm steht, den einen Fuſs erhoben, ein Vogel — ich weiſs nicht ein Adler oder ein Rabe. — Darauf folgt als Schluſszeile:

„Der Schauplatz ist nächst dem Theater, und zu bequemeren Ein- und Ausgehen hat der Zimmermann mit Fleiſs ein Loch offen gelassen. — [Gedruckt zu Riedlingen.] —

S. 2—4 „Innhalt“. Leopold, ein Comödiant, bereitete sich zu einer Tragoedie, mit Auswendig-Lehrnung seiner Rolle, in welcher eine Teuffels-Beschwörung vorkame. Dieses sahe und hörte ein einfältiger Burger, hielte alsogleich den Comödianten für einen Zauberer. Es wurde ein blinder Lermen durch die gantze Stadt, und Leopold eingezogen, mit Ehren aber wieder entlassen, nachdem seine Unschuld an Tag gekommen. Also die Jahrbücher der Löbl. Stadt Blockau.“ *)

*) Ich ziehe zur Vergleichung heran die Übersetzung: „Hexerei oder Blinder Lärm“ in Holbergs ausgewählte Komödien aus dem Dänischen von Robert Prutz. 2. Band. S. 213—288.

### Vorgesang.

Wer leicht glaubt, wird leicht betrogen.

### Erste Abhandlung.

Auftritte.

1. Comödien spielen ist keine Geld-Zauberey. 2. Leopold bereitet sich zu seiner vorhabenden Tragödie, durch verstellte Beschwörung des Mephistopheles; 3. Wird defswegen für einen Zauberer gehalten; und schon ein solcher Lermen gemacht, 5. dafs man 'selben einzufangen getrachtet.

### Erstes Zwischengesang.

Von dem Mephistopheles und Leopold.

### Zweyte Abhandlung.

Auftritte.

1. Leopold fürchtet den Arrest wegen Schulden, nicht aber wegen Zauberey, 2. weifst auch nicht, warum dieser Verdacht auf Ihn gefallen, 3. verwundert sich über ein seltsames Compliment. 4. Mufs wider seinen Willen Zaubermittel vorschreiben, böse Weiber gut- 5. ein Schneider-Pursch aber zum Doctor machen. 6. Ein besonderes Kunststück seiner natürlichen Zauberey.

---

Erste Abhandlung: 1. vgl. Holberg-Prutz I. 1. „Mit dem Komödienspielen geht es jetzt doch auch gar zu schlecht, nicht zwanzig Thaler u. s. w.“ S. 216 f.

2. vgl. „Ich rufe und beschwöre Dich, Du Fürst der bösen Geister, Mephistopheles u. s. w.“ S. 217 f.

3.—5. vgl. die Schlufsscenen des I. Actes. —

Der Erste Zwischengesang wohl eine komische Beschwörungsscene.

Zweyte Abhandlung: 1. vgl. II. 1. 2.

2. vgl. II. 4.

3. wohl II. 5. zu vgl.

4. vgl. III. 3. etwa S. 246 Mann: „Mein Herr, ich habe solch verfluchtes Weibsbild . . . . . wolltet Ihr sie nicht für Geld und gute Worte wieder zahm machen“.

5. vgl. III. 3. S. 247 f. dort wird ein Schustergeselle zum Doctor gemacht.

6. wohl III. 4. zu vgl. die Entdeckung des Diebes S. 248 f.

Dritte Abhandlung: 1. und 2. vgl. III. 8. und 9., wo der Wirt, Peter und Christoph als Hexenmeister arretiert werden.

3. vgl. IV. 7. Die ersten 6 Scenen mit Frauenrollen wohl absichtlich ausgelassen.

4. vgl. IV. 8. Ausrufscene.

5. vgl. IV. 9. und 10.

6. vgl. V. 1.—4. Gerichtsscenen (— S. 283).

7. vgl. V. St. 4 vom Auftreten Glaubegerns.

## Zweytes Zwischengesang.

### Es will die Welt betrogen sein.

## Dritte Abhandlung.

### Auftritte.

1. Der Verdacht der Hexerey fallet auf den unrechten, 2. welcher auch an statt des Leopolds eingefangen wird. 3. Dessen eigene Cameraden sich nicht in diesen Lermen zu fassen wissen; 4. besonders, da derselbe öffentlich für ein Zauberer ausgeruffen wird, 5. und sie selbst in Arrest gezogen werden. 6. Leopold wird scharff examinirt und es gewinnet seine Sach ein schlimmes, 7. gleich aber wiederum ein besseres Aussehen, wird von aller Zauberey loſs gesprochen, und durch sein Beyspiel gezeiget, daſs derjenige, so leicht glaubt, leicht könne betrogen werden. —

Darauf folgt.

„Vorstellung- und Auszierungen des Theaters:

1. Die Stadt Blockau im perspectivischen Ansehen.
2. Ein poſsierlich alter Mann und altes Weib von gleichem Caliber.
3. Fünff neu allamodische Häscher mit Ober- und Unter-Gewehr, alle Paar und Paar.
4. Ein von besonderem Schrott illuminirter Gelahrter, welcher nichts von der Zauberey halten wollen.
5. Ein sonders beherzter Secretair.
6. Stoffel, ein aus Forcht der Zauberey neue Complimenten drechslender Bedienter.
7. Ein von Wein electrisirter Wirth.
8. Ein Zimmer, so in allem einer Stuben gleichet.
9. Ein gantzer Wald von ungebrannten Hexen-Pulfer, böse Weiber gut zu machen. Samt anderen raren Stücken, welche man aber nicht sehen kann, auſser man komme in das Lust-Spiel. Wann die zuletzt sprechende Person aufhört zu reden, hat das Spiel sein Ende.“ —

Unser Scenar, welches an die Canevas von Stegreifkomödien erinnert, hat die fünfaktige Komödie Holbergs auf drei Akte zusammengezogen. Ausgelassen sind die Scenen, in denen Frauen auftreten, wenn auch die Satire auf die bösen Weiber nicht fehlte, wie auch aus den Auszierungen des Theaters unter No. 9 zu ersehen. Auch die Scene mit Jean, dem Deutschfranzos, (IV, 3.) scheint für unsere Klosterdichter keinen Reiz gehabt zu haben. Die Schwänke und Verwechslungen unserer Posse haben jedenfalls eifrige Darsteller und ein dankbares Publikum gefunden, und vielleicht dachte man dabei gar an irgend ein Abdera des schwäbischen Donaugaus. Derartiges ist der Jesuitenkomödie nicht fremd, worüber man Masenius

loco citato Lib. II. Cap. XV. „De ridiculis erroribus“ S. 117 ff. nachlesen mag. Der Name des Schauspielers Leander ist in Leopold verwandelt. Man wird dabei an die komische Figur Leopoldl des alten Wiener Theaters erinnert, welche Josef Huber*) kreirte. Fremd war unseren Klosterdichtern die Wiener Hanswurstkomödie jedenfalls nicht. Im „Syllabus Actorum“ von No. 22 meiner Sammlung „Salus Sorethi“ erscheint neben den komischen Figuren Kurzum, Übereggs, Braithaufs, Buggelori, Langnäfsling auch die Person des Fuchsmundi. Man kannte also in Schussenried jedenfalls die „Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi“, welche der Begründer der Wiener Hanswurstkomödie, Joseph Anton Stranitzky, 1711 herausgegeben hatte. Auch die Figuren der italienischen Commedia dell'arte, wie Harlequin, Chirurgus, Aegroti, fehlen in unseren Scenarien nicht.

Die Deklamationen Leopolds werden wohl ähnlich geklungen haben wie etwa in Philipp Hafners, des Begründers des Wiener Lokalstückes, „Reisenden Komödianten oder der gescheide und dämische Impressario“. Eine Scene dieses Schwankes, in welcher „Fausts Verzweiflung“ dargestellt wird**), mag auch meine Arbeit beschliefsen. Sie lautet: „Melambus zieht seine Kleider aus und fängt in der gröfsten Verzweiflung folgende Reime an:

„Ach Unglücks voller Faust! So bist du denn verloren?
Und zwar in Ewigkeit? O donnervolles Wort!
Ach! Warum bist du doch von einem Weib gebohren?
Warum von keiner Katz? So müfstest du nicht dort
In Plutons Schwefelreich wie eine Spansau braten —
Doch schreckt die Höll mich nicht, so grausam sie auch ist,
Mich schreckt die Wunde nur, die für die Lasterthaten
Mir der Gewissensschab in meinen Herzpelz frifst.
Auf, Erde, spalte dich, verschling mich Ungeheuer!
Trifft mich kein Donnerschlag? Will Niemand Henker sein?
Der Ofnerwein ist mir ein wenig allzu theuer,
Sonst söff ich meinen Tod durch seine Stärke ein.
Doch ach, vergebner Tod, ich sterbe nach dem Sterben,
Mein Lebensende macht den Anfang meiner Qual;
Verderb ich zeitlich, mufs ich ewig erst verderben —
Ich mufs mit g'sundem Leib in's höllische Spital.
So frefst, ihr Teufel, denn das Mark aus Sündenknochen,
Reifst die verdammte Seel von dem verfluchten Leib —
Was wird man auf die Nacht mir in der Höll' heut kochen?
Der nagend böse Wurm kocht mir zum Zeitvertreib
Ein Sünden-Eyerschmalz mit dem Gewissens-Zwiebel —

*) Josef Karl Huber † 23. April 1760.

**) Philipp Hafners Ges. Schriften. Wien 1812. Joh. Bapt. Wallishauser S. 112f. Hafner, geb. Wien 1731, gest. das. 1764.

Die Hölle öffnet sich — wie wird es mir ergehn —?
Ihr Freunde! gute Nacht! — ich förcht, — es wird mir übel.
Lebt wohl! — ich hoff die Ehr euch bald bey mir zu sehn.“ —

Die Beschwörungsscene wird wohl auch in burlesker Weise durchgeführt worden sein, etwa wie Hamlet, Prinz von Liliput, in der Parodie von Giesecke den Geist puppenspielartig mittelst „Faust's Höllenzwang“ durch den Zauberspruch:

„Villi, lachi, Hiesel abra
Sieh die roxen turkus abra!“

beschwört*).

---

*) Vgl. Die Parodie auf der Wiener Volksbühne am Ende des XVIII. und im Anfange des XIX. Jahrhunderts. Eine germanist. Studie von Jak. Zeidler, K. K. Professor. Jahrbuch der Stadt Wien 1890. S. 372 f. —

Wien.

# VERMISCHTES.

## Ein Zeugnis des 16. Jahrhunderts über Dr. Faustus.

Von

Friedrich Kluge.

Schon Düntzer hat auf Leonh. Thurneyssers „Bedenken, was er von Exorcisterei halte" hingewiesen, wonach die Zauberer alle „grofse Armut und viel Elends gelitten, wie man zu unsern Zeiten bei den elenden Unholden, an dem Doctore Fausto und anderen gesehen". Lehrreicher und für seine Auffassung von Fausts historischer Persönlichkeit instruktiv ist Thurneyssers Darlegung über die verschiedenen Arten von Zauberern in seinem alchymistischen Onomastikon — erschienen 1583, also 4 Jahre vor dem Spiesschen Faustbuche. Es heifst Bl. 34b von den Zauberern: „Deren dreyerley fürnehmer Geschlechter seind als die allein durch fertige Geradigkeit mit Hülff der darzu bereiteten und dienenden Instrumenten aus einer Nufs, eines Pferdes Zirck, item einem ein Schlofs ans Maul, und Wein den er vorhin getruncken (vermeinter Weis) aus der Stirnen zapffen mügen. Die andern seind die, so umb ein Gradum höher und etwas von der Philosophia verstehen wie etwan Doctor Faustus und der lange Pfaff von Saltzburg oder der Münch von Camitzs gewesen, welche — wie sie fürgeben — aus freyer Kunst einem Menschen difs, so er in der Hand hat, in ein anders verendern, item bekante Personen, die doch sehr weit von dannen an ein bestimbten Ort, auff besonder Zeit bringen oder so sie wöllen, itzt hie, bald anderswo sein mögen. Was auch sonst für Reden von ihnen, in ihrem Abwesen geschehen, einem als ob sie gegenwärtig gewesen und es gehört hätten, anzeigen und sagen, die auch sonst alles (wie die Zauberer Pharaonis, Exod. 7. 8. 9) verendern und in ein fremde Gestalt bringen mögen. Die dritten seind die höchsten und halten den obersten Grad und seind diese, welche mit des Teuffels Hülff und aus seinem Rat, Angeben und Befürderung mit Beschweren, greuwlichen Ceremonien alle oberzelte Sachen, also auch viel anderer überwunderliche Ding (deren ohn

Zahl ist) mehr zu Wegen bringen und verrichten, Rede und Gesprech mit den Daemonibus halten, auch Gelt, Gunst, Gnade und Glück (ja, solange es wehret) überkommen, auch die langst Verstorbenen herfür ins Gesichte bringen mögen".

Dieses Zeugnis hat gegenüber allen Urteilen, die uns das 16. Jahrhundert über den historischen Dr. Faustus hinterlassen hat, einen selbständigen Wert. Wer sonst in Briefen oder Büchern jener Zeit von Faust redet, stellt ihn dar in dem ungünstigsten Licht, ohne ein sympathisches Wort, mit reichlichen Schmähungen und Verdächtigungen. Alle sind darin einig mit dem Spiesschen Faustbuch vom Jahre 1587, den Zauberdoktor zu jenen Schwarzkünstlern zu zählen, die das Zeugnis Thurneissers als dritte Klasse aufstellt, zu den Schwarzkünstlern, die mit dem Teufel im Bunde leben und mit Teufels Macht Wunder wirken. Aber Faust gehört — nach Thurneissers Worten — nicht zu diesen Verworfenen, er steht in Folge seiner Kenntnis der Philosophie — der Naturphilosophie — auf höherer Stufe als die Taschenspieler, bei denen die Hexerei nur in Geschwindigkeit besteht, ohne mit teuflischen Mächten im Bunde zu operieren. Thurneisser scheint mit dieser Auffassung vereinzelt dazustehen. Aber seine Sympathie für das Leben, für das Ende des „vielbeschreiten" Zauberers stammt aus einer inneren, geistigen Verwandtschaft, die Thurneisser mit seinem Schützling verbindet. Leonhart Thurneisser vom Thurn war gleichsam eine Wiedergeburt des Faust. Sein Leben (Kopp 1886 Die Alchymie I, 107) füllt die Jahre 1530—1596. Noch ehe das Frankfurter Faustbuch erschien, hatte die Volksphantasie ihn mit Faustischen Emblemen ausgestattet. Schon 1585 zirkulierte das Gerücht, ein Teufel in Mönchsgestalt diktiere ihm seine Kalender. Er besafs einen dämonischen Hund wie Agrippa und Faust. Geld, das er als Zahlung ausgegeben, wird nach ein paar Tagen zu Kohle. Er reist von Basel nach Halle mit Wagen und Pferden durch die Luft in 12 Stunden. — Die Lebensschicksale dieses Mannes, der im Verdacht der Zauberei stand und ein abenteuerliches Leben mit einem schmählichen Ende beschlofs, muten uns faustisch an.

Freiburg i. B.

# BESPRECHUNGEN.

*A. WARBURG: Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Mit 8 Abbildungen. Hamburg und Leipzig. Verlag von Leopold Vofs. 1893.*

So lange man nur von der Altertumswissenschaft her an die Erklärung von Kunstwerken der Renaissance, welche Gegenstände der alten Mythologie oder Geschichte darstellen, kam, war man natürlich geneigt die Quellen für diese Werke in den Stellen der alten Schriftsteller selbst oder in Übersetzungen derselben zu finden. Erst seitdem die Kunsthistoriker angefangen haben auch die Werke der zeitgenössischen Litteratur in den Kreis ihrer Betrachtung zu ziehen, haben sie sich der Wahrnehmung nicht verschliefsen können, dafs in manchen Fällen die Künstler der italienischen Früh- und Hochrenaissance Anregung zu ihren Werken nicht den Alten selbst, sondern zeitgenössischen Dichtern, welche ihrerseits aus jenen schöpften, entnommen haben. Den sprechendsten Beleg bietet Raffaels Galatea, welche in der Hauptsache nicht auf Apulejus, Philostrat oder Theokrit, sondern auf eine Stelle der Giostra des Angelo Poliziano zurückgeht. Gerade dieser Dichter scheint den bedeutendsten Einflufs in dieser Richtung geübt zu haben. Und zwar bereits auf die Künstler, mit denen er zusammen lebte. Wenn es, ich weifs nicht seit wann*), communis opinio war, dafs das Tafelbild des Sandro Botticelli in den Uffizien, welches unter dem Namen „Geburt der Venus" bekannt ist, in Wahrheit aber den Empfang der Venus auf ihrem Eilande durch die Frühlingshore darstellt, auf den kleineren homerischen Hymnus (VI) auf Aphrodite zurückgehe, hat, nachdem bereits von Ad. Gaspary in der Italienischen Litteraturgeschichte II, 232 auf die Ähnlichkeit einer Stelle der Giostra Polizians hingewiesen worden war, der Verfasser der vorliegenden ebenso gelehrten wie anregenden Schrift unwiderleglich dargetan, dafs der Maler die Idee zu seinem Bilde nicht dem Hymnus selbst, sondern einer Nachbildung desselben in jener Stelle der Giostra verdanke. Denn einerseits herrscht zwischen Poliziano und dem Bilde in Dingen, welche sich als bedeutungsvolle Abweichungen vom Hymnus herausstellen (Zweizahl der Zephyrn, Muschel der Venus), eine solche Übereinstimmung, dafs Zufall ausgeschlossen ist, und andererseits hält Poliziano gewisse Züge der homerischen Schilderung (wie die Dreizahl der Horen), fest,

*) Ich finde sie bereits bei Rosini, storia della pittura italiana III, p. 152.

welche Botticelli vom Standpunkt des Künstlers aus glaubte aufgeben zu müssen. Auch in anderer Beziehung wahrte sich der Künstler dem Dichter gegenüber seine Freiheit. Während der homerische Hymnus die Gewänder, mit welchen die Horen die Aphrodite bekleiden, „unsterblich" (ἄμβροτα) nennt, spricht Poliziano von einem „sterngeschmückten Gewande" (stellato vestimento). Botticelli aber gab ihr ein mit Blumen gesticktes Gewand in die Hand und sorgte damit aufs beste für die Charakteristik der Hore wie der Aphrodite. Die Stelle Polizianos war um so mehr geeignet die Aufmerksamkeit Botticellis auf sich zu ziehen, als sie selbst als Schilderung eines Kunstwerks auftritt, nämlich eines der Reliefs, mit welchen die Torpfeiler des Palastes der Venus geschmückt sind. Wenn aber der Verfasser auch „das bewegte Beiwerk" im Bilde als Beweis für die Abhängigkeit desselben von der Dichtung Polizianos anführt, so ist zu bemerken, dafs dieses bewegte Beiwerk in letzterer nicht stärker hervortritt, als es durch die Situation selbst, das Blasen der Zephyrn begründet ist, und dafs es andrerseits näher liegt diese Bewegtheit des Beiwerks im Bilde direkt auf die Malerregel des L. B. Alberti zurückzuführen. Für die Annahme des Verfassers (S. 7), dafs Poliziano durch Alberti dazu angeregt oder darin bestärkt worden sei die Wiedergabe des bewegten Beiwerks als künstlerisches Problem ins Auge zu fassen, fehlt es an Halt. Poliziano folgte auch hierin seinen Vorbildern aus der klassischen Litteratur.

Noch weniger hat mir der Verfasser (S. 10) glaubhaft gemacht, dafs sich eine persönliche Beeinflussung des Künstlers durch Poliziano darin zeige, dafs er der Frühlingshore einen Rosenzweig als Gürtel gegeben habe. Der kennt den Philologen Poliziano schlecht, welcher glaubt, er habe die Worte cinctum florente corona bei Ovid Met. II, 27

Verque novum stabat cinctum florente corona

von einem Gürtel, statt von einem Kranze verstehen und dies mifsverstandene Attribut an Botticelli weitergeben können. Und dieser war selbst genug mit den Vorstellungen der Alten und dem was sich an diese angeschlossen hatte vertraut, um auf jenes Attribut der Frühlingshore zu kommen.

Ebenso wenig hat mir der Verfasser (S. 36) den Beweis dafür erbracht, dafs es Polizianos persönlicher Hinweis auf Horaz Carm. I, 30

O Venus, regina Cnidi Paphique,
Sperne dilectam Cypron et vocantis
Ture te multo Glycerae decoram
Transfer in aedem.

Fervidus tecum puer et solutis
Gratiae zonis properentque Nymphae
Et parum comis sine te Iuventas
Mercuriusque

gewesen sei, welcher dem Botticelli die Idee zum zweiten Gemälde „dem Frühling" (in der Accademia zu Florenz) gab. Weder der

Tanz der Grazien noch die Gruppe des Zephyr und der Flora hat an dieser Stelle einen Anhalt. Die Annahme, dafs die Absicht gewesen sei „dafs properentque Nymphae durch die Verfolgung Floras, durch Zephyr weiter auszumalen und durch ein klassisches Beispiel zu illustriren" ist mehr als unwahrscheinlich. Meiner Meinung nach hat der Künstler auch die Anregung zu diesem Bilde aus einer Stelle derselben Giostra I, 68 geschöpft, welche der Verfasser selbst S. 37 anführt:

(Ma fatta Amor la sua bella vendetta
Mossesi lieto pel negro aere a volo;
E ginne al regno di sua madre in fretta
Ov' è de' picciol suo' fratei lo stuolo)
Al regno ove Grazia si diletta,
Ove Beltà di fiori al crin fra brolo,
Ove tutto lascivo drieto a Flora
Zefiro vola e la verde erba infiora.

Es giebt für das Bild keine bessere Bezeichnung als „Reich der Venus", und die Stelle enthält mit einer sogleich zu besprechenden Ausnahme sämtliche Figuren des Bildes und zum Teil dieselben Motive. Freilich hatte der Künstler für die Ausführung mehr als bei der „Geburt der Venus", wo er fast nur Polizianos Gedanken in Figuren umzusetzen hatte, vom eignen hinzuzutun oder vielmehr anders woher zu holen. So unterliegt es mir keinem Zweifel, dafs die Gruppe des Zephyr und der Flora durch die Schilderung, welche Ovid in den Fasten V, 193 sq. dieser Göttin in den Mund legt, beeinflufst ist. Ihr (V. 194 dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas) entnahm er insbesondere den aus dem Munde der Flora hervorspriefsenden Blumenzweig, aber auch die Schilderung der Begegnung beider V. 201 sq.

Ver erat, errabam: Zephyrus conspexit, abibam.
Insequitur, fugio. fortior ille fuit

lieferte ihm die Elemente seiner Gruppe. Der Verfasser ist freilich anderer Meinung. Nach ihm (S. 28) ist die Gruppe „in genauer Anlehnung an Ovids Schilderung der Flucht der Daphne vor Apollo entstanden". Aber wenn er urteilt, die Zusammenstellung der einschlägigen Verse der Metamorphosen mache dies ohne weiteres klar, so bekenne ich davon nicht im geringsten überzeugt zu sein, finde es vielmehr recht seltsam, wenn er zu den Worten der Metamorphosen:

Spectat inornatos collo pendere capillos
et quid, si comantur? ait

anmerkt: „dementsprechend sind die Haare der Flora auf dem Bilde ungeflochten und schmucklos; selbst jene Binde: v. 477 vitta coercebat positos sine lege capillos fehlt", oder wenn er Seite 29 folgendermafsen argumentiert: „Bringt man sich in Erinnerung, dafs Poliziano gerade diese Stelle aus Ovid herausgegriffen und zur Beschreibung der Beweglichkeiten in Haar und Gewandung auf dem fingirten Relief mit

dem Raube der Europa verwertete, so würde dies allein hinreichen, um auch für dieses Bild die Inspiration Polizians anzunehmen". Ja selbst mit der folgenden Beschreibung der Gruppe: „Das Mädchen wendet im Laufe, wie Hülfe flehend, den Kopf zu ihrem Verfolger zurück" kann ich mich durchaus nicht einverstanden erklären. Flora blickt den Zephyr nichts weniger als Hülfe flehend an. Auch ihre Hände und Arme machen keine „abwehrende" Bewegung, sind vielmehr, der Bewegung des Körpers folgend, zur Andeutung eiligen Fliehens vorgestreckt.

Dafs für die Ausführung der linken Seitengruppe (Grazien und Merkur) die Stelle des Seneca über die Grazien (de benef. I, 3, 2 sq. quare tres Gratiae et quare sorores sint et quare manibus implexis et quare ridentes iuvenes et virgines solutaque ac perlucida veste) mafsgebend war, mufste stärker betont werden, als dies vom Verfasser Seite 35 geschehen ist. Denn in der Art, wie sie Merkur neben den Grazien zeigt, entspricht sie, wie keine zweite, den hier in Frage kommenden Bedingungen. Sie giebt sich als Schilderung eines Gemäldes*) (ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio, sed quia pictori ita visum est) und war, wenn auch nicht vollständig und ohne Nennung des Autors, bereits von Alberti im Buch von der Malerei benutzt worden**). Aus dem Umstande, dafs diese Quelle dem Maler nicht viel mehr als den Namen der Figur bot, erklärt sich, dafs der Merkur des Bildes so wenig in die Handlung hineingezogen ist, ja dafs selbst darüber keine Klarheit ist, was er eigentlich tut. Dafs er Wolken verscheuche, wie auch der Verfasser annimmt, kann ich nicht glauben: dann durfte sein Stab nicht in die Zweige der Bäume geführt sein. Es scheint mir natürlicher anzunehmen, dafs seine Handlung den Früchten der Bäume gilt.

Dafs beide Bilder demselben Vorstellungskreise angehören, bedarf keines Wortes; eine andere Frage aber ist, ob sie vom Künstler als Gegenstücke gedacht sind. Der Verfasser bejaht die Frage (S. 39); ich möchte sie verneinen, nicht blofs weil die Bilder von verschiedener Gröfse sind, dementsprechend auch eine ganz verschiedene Zahl von Figuren aufweisen, sondern auch weil die Auffassung und Bildung

*) Stellen, wie Cornutus c. 16 *ἡγεμόνα παραδιδόασιν αὐτῶν (τῶν Χαρίτων) τὸν Ἑρμῆν* (ausgeschrieben von Eudocia p. 153 Vill.) oder Plutarch de aud. 13 p. 44 E, *τὸν Ἑρμῆν ταῖς Χάρισιν οἱ παλαιοὶ συγκαθίδρυσαν*, wird man ausscheiden, nicht weil sie griechisch sind — denn dafs Botticelli etwas Griechisch verstand, beweist die Aufschrift an der Geburt Christi in der Londoner National-Gallerie No. 1034 (zu deren Lesung bei Sidney Colvin, The Academy, 1871 Febr. 15. p. 130 ich bemerke, dafs *ΤΑΡΑΧΑΙΣ* in Zeile 1 völlig deutlich ist und dafs die drei letzten Worte in folgender Reihe stehen: *ΤΗΙ· ΓΡΑΦΗΙ· ΤΑΥΤΗΙ·*), sondern weil sie eine wirkliche Gruppierung von Hermes mit den Chariten enthalten, welche dem Gemälde fremd ist. An ein antikes Kunstwerk, wie etwa das kapitolinische Relief (Mus. Cap. IV, 54. Jahn, Arch. Beitr. IV, 2), als Vorbild wird man deshalb nicht denken dürfen, weil in diesem Falle Nacktheit der Chariten zu erwarten wäre.

**) Auch bei der „Verläumdung des Apelles" hatte Botticelli zwar die Anregung durch Albertis Malerbuch empfangen, war aber bei der Arbeit selbst über dasselbe hinaus auf die von diesem benützte Quelle geführt worden.

sowohl der Venus als der Frühlingshore in beiden eine abweichende ist. Der Umstand dafs beide Bilder sich im Besitz des Herzogs Cosimo befanden, ist für die Bejahung der Frage ebensowenig von Gewicht wie die Worte, mit denen Vasari die Werke aufzählt: due quadri figurati l'uno Venere che nasce, e quelli aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori, e così un' altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera.

Ganz unzureichend ist endlich, was der Verfasser zur Begründung der Vermutung anführt, dafs Botticelli nach Polizianos Anweisung in beiden Bildern die Erinnerung an Simonetta Vespucci, die Geliebte des Giuliano Medici, habe festhalten sollen. Die ikonographische Basis der Annahme ist unsicher, der Gesichtstypus der beiden Frühlingshoren recht verschieden, und welche innere Beziehung war zwischen der die Venus empfangenden resp. ihr Blumen streuenden Frühlingshore einerseits und der im Alter von dreiundzwanzig Jahren an Schwindsucht dahingestorbenen Simonetta? Und wie soll man glauben, dafs überhaupt „das Reich der Venus“ „in einem ernsten Erlebnis seine Veranlassung gehabt habe“ (S. 44)?

Wenn diese Anzeige bisher sich mehr in Begründung von Widerspruch bewegt hat, so soll zum Schlufs um so nachdrücklicher betont werden, dafs dem Verfasser nicht nur die Erhärtung der These: „Bewegtheit des Beiwerks galt der Frührenaissance als antikisch“ gelungen ist, sondern dafs auch viele seiner Einzelausführungen, wie die über die verschollene Pallas des Botticelli, über das Verhältnis einer demselben Künstler zugeschriebenen Zeichnung im Besitz des Herzogs Aumale zu einem römischen Sarkophag in Woburn-Abbey Beifall oder wenigstens Beachtung verdienen.

Die Abbildungen der beiden Gemälde machen zwar einen angenehmen Eindruck, lassen aber in Bezug auf Deutlichkeit noch zu wünschen übrig.

Breslau. Richard Förster.

---

*A. L. STIEFEL: Unbekannte italienische Quellen Jean Rotrous, Berlin 1891, IX und 160 S. (Separatabdruck aus der Zeitschrift für franz. Spr. u. Lit.).*

Im letzten Jahrzehnt ist Rotrou Gegenstand eifriger Forschungen in Frankreich gewesen, die für seine Biographie einigen, für das Bild seiner litterarischen Tätigkeit wesentlichen Gewinn gebracht haben.

Während vorzugsweise durch Persons Arbeiten Rotrous Verhältnis zum spanischen Drama verdeutlicht ist, zeigt uns Stiefel jetzt wie ihm das italienische Theater, wenn nicht in gleichem Mafse wie das spanische, doch eine gern benutzte Quelle war. Drei Stücke werden als Nachahmungen des Italienischen neu festgestellt, nachdem uns Clarice ou l'Amour constant schon von Rotrou selbst als Übersetzung der Erofilomachia overo il Duello d'amore e d'amicitia des Sforza d'Oddo bezeichnet war: La Pèlerine amoureuse ist Bearbeitung der Pellegrina von Girol. Bargagli; Célie ou le Viceroy de Naples entstammt den Duoi Fratelli Rivali des Giov. Bat. della Porta, und Rotrous gerühmteste Komödie: La Soeur der Sorella desselben Della Porta. Die Tatsache und die Art und Weise der Nachahmung hat Stiefel aufs eingehendste nachgewiesen und, was nicht einmal von ihm gefordert werden konnte, auch diese Vorlagen werden einer ergebnisreichen Prüfung auf ihre Quellen hin unterzogen und mit Behandlungen ähnlicher Stoffe in anderen Litteraturen verglichen.

Rotrou erscheint uns jetzt dem italienischen Theater gegenüber als ein Nachfolger Lariveys. Wie dieser giebt er im allgemeinen der genau befolgten fremden Vorlage nur mit grofsem Geschick ein französisches Gewand. Aber doch ist sein Verdienst in der Nachahmung ein bedeutend gröfseres als Lariveys. Nicht nur stellt er sich seiner Quelle trotz aller Treue freier gegenüber, indem er häufiger als jener überflüssige Scenen und Charaktere unterdrückt, auch hier und da neues hinzutut, sondern vor allem überträgt er die italienische Prosa nicht, wie Larivey getan hat, wiederum in lebendige, französische Prosa, sondern in Verse, und in diesen trifft er nicht nur vorzüglich den rechten Komödienton, sondern durch die metrische Form wird, in natürlicher Folge, der Ton auf eine höhere Stufe gehoben als der der italienischen Komödie war. Man wird so gewifs nicht anstehen z. B. die „Schwester“ Rotrous an sich als Kunstwerk höher zu stellen als diejenige Della Portas. — Will man den Vergleich mit Larivey etwa weiter fortsetzen, so zeigt sich Rotrou dem Vorgänger in jeder Weise überlegen. Der Kreis seiner litterarischen Bildung ist ein viel ausgedehnterer; er schöpft aus der antiken, der italienischen, der spanischen, aus der neueren lateinischen, verhältnismäfsig wenig aus der französischen Litteratur; er ahmt in seinen Stücken nicht nur Dramatiker nach, sondern bearbeitet spanische Novellen und französische Romanstoffe fürs Theater, so dafs er auch dramatische Selbständigkeit beweist, und er hat seine Quellen nicht, wie etwa Hardy, alle in französischer Übersetzung benutzen können, sondern hat sie der Originalsprache entnommen. Verliert Rotrou durch die neuen Forschungen einen Teil des ihm bisher zugemessenen Verdienstes, so darf er die ehrenvolle Stellung, die ihm Corneille gegenüber einmal zugewiesen ist, doch auch ferner behaupten. Kann er sich doch darauf berufen, dafs auch dieser — und gerade in einigen seiner besten Werke — nur Nachahmer gewesen ist, und was den Aufbau angeht, nicht immer ein glücklicherer als Rotrou.

Was Stiefel vor 10 Jahren gefunden hat und uns jetzt mitteilt, scheint neuerdings zum Teil auch in Frankreich entdeckt worden zu sein. Das Verdienst wird ihm aber nicht genommen werden können, es zuerst aufs gründlichste nachgewiesen zu haben, mit allem Hilfswerk der aufserordentlich weitreichenden Gelehrsamkeit, die sich in jeder seiner Arbeiten zu erkennen giebt. Schade dafs die schöne Veröffentlichung durch eine ganz ungewöhnliche Menge von Druckfehlern entstellt wird. Möchte das versprochene Gesamtwerk über Rotrou, auch von solcher Schlacke noch befreit, recht bald erscheinen.

Breslau. Carl Appel.

---

*EUGEN KÜHNEMANN: Herders Persönlichkeit in seiner Weltanschauung. Ein Beitrag zur Begründung der Biologie des Geistes. Berlin, Dümmler 1893. XVI u. 269 S. 8.*

*GUSTAV HAUFFE: Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Borna-Leipzig, Jahnke. 127 S. 8.*

Das an zweiter Stelle genannte Buch läfst sich mit wenigen Worten erledigen. Es besteht aus zwei Teilen; die Überschrift des ersten ist identisch mit dem Titel des ganzen Buches, die Überschrift des zweiten lautet: Herders Ideen. Der erste Teil enthält zunächst $4^1/_2$ Seiten einleitender Betrachtungen, die bis auf wenige Zeilen ziemlich wörtlich aus Düntzers Einleitung bei Hempel abgeschrieben sind; diesen Tatbestand irgendwie kenntlich zu machen hält Verfasser nicht für nötig. Es folgt dann Seite 6—101 ein Auszug aus der Vorrede und den ersten 9 Büchern der Ideen. Wörtliche oder ziemlich wörtliche Anführungen aus Herder wechseln mit kürzenden Nacherzählungen des Verfassers, ohne dafs erstere durch Anführungszeichen kenntlich gemacht wären. Unmittelbar nach einem „Herder meint“ etc. — folgt vielleicht im nächsten Satze ein „ich“, das aber nicht etwa der Verfasser, sondern auch wieder Herder ist. Nur wenige Sätze finden sich, die nicht direkt aus Herder stammen; Quellenforschungen habe ich für diese nicht weiter angestellt, nur für einen ist mir zufällig die genaue Übereinstimmung mit einer Düntzerschen Anmerkung aufgefallen. Der zweite Teil enthält zunächst wieder 1 Seite Einleitung, teilweise wörtliche Wiederholung der schon am Anfang des ersten Teils abgeschriebenen Düntzerschen Sätze; dann einen Auszug von Buch 10—15 der Ideen, ungefähr ebenso gemacht wie der Auszug aus den früheren Büchern, nur beträchtlich

kürzer. Vom 11. und 12. Buch werden nur die Schlufskapitel auf $3^1/_2$ Seiten ausgezogen, die Geschichtsbilder fehlen. Verhältnismäfsig ausführlich wird das 13. Buch wiedergegeben, kurz das 14., dann folgen noch einige Seiten aus dem 15. und damit ist es aus.

Verfasser hat keine Vorrede geschrieben um uns zu sagen, welchem Zweck sein Buch dienen soll; und mir ist es nicht gelungen, einen solchen Zweck zu erraten. Herder einem gröfseren Publikum bekannt zu machen, kann es nicht sein, denn es fehlen ja solche Glanzpunkte, wie die Geschichtsbilder des 11. und 12. Buches und es fehlt der ganze vierte Teil. Sollte etwa der Verfasser seinen Auszug dem Publikum als Lehrbuch in die Hand geben wollen? Wir müfsten dagegen protestieren, dafs alle die Herderschen Gedanken, die Verfasser mitteilt und zwar sämtlich ohne ein Wort der Kritik mitteilt, dem Publikum als noch heute gültige Lehre dargeboten würden! Aber vielleicht will Verfasser das auch gar nicht; ich bedaure nur durchaus nicht zu wissen, was er will.

Ganz anders steht es mit Kühnemanns Buch, das wir als einen wertvollen Beitrag zur Herderlitteratur zu begrüfsen haben. Kühnemann will Herders Gedanken in ihrer psychologischen Notwendigkeit, in ihrem Herauswachsen aus der Individualität des Denkers begreifen. Er verfolgt in seinem ersten Buche Herders Entwicklung bis zu den „Ideen". Zuerst tritt hervor die reizbare ästhetische Feinfühligkeit, mit der Herder das Sprachkunstwerk als Ganzes in dem Ton, in der Eigenart seiner Empfindung begreift. Die an der Sprache geübte Betrachtungsweise breitet sich dann aus: auch in der Religion, überhaupt in der ganzen Kultur, findet er Äufserungen der Volksseele: diese baut sich in der Kultur ihren Körper und Herder weifs aus den Kulturerscheinungen heraus ihre Eigenart nachzufühlen. Und schon taucht die Frage auf nach den Mächten, welche diese Eigenart bestimmen.

Indem sich Herder so ästhetisch geniefsend in eine Dichtung, in eine Kultur versenkt, empfindet er nicht nur aus ihnen heraus, sondern er empfindet auch in sie hinein. Seine eigene Stimmung, die er schon mitbringt, belebt, färbt ihm die Dinge. An die Worte: „es werde Licht" knüpft er einen wahren Hymnus, der aus seinem eigenen Naturgefühl fliefst; in den Angaben des hebräischen Schöpfungsliedes findet er sein eigenes Ideal vom menschlichen Leben wieder. So entspricht seine Arbeit nicht nur seinem ästhetischen Interesse, sondern sein ganzes Fühlen und Wollen fliefst ihm mit hinein.

Für das Lebensideal selbst giebt das Reisetagebuch die Bezeichnungen: das Menschliche, Menschheit, Humanität. Es soll ein Leben sein aus allen Kräften der Seele heraus, im Gegensatz zu der einseitigen Verstandeskultur.

Aber Herder fühlt das alles nicht nur, sondern er hat auch den Trieb, diese ihm so wichtigen, lebendigen Gefühle auf andere zu übertragen. Pädagogische Tendenzen sind schon früh zu spüren; im Reisetagebuch sprechen sie sich am deutlichsten aus. Es werden

spezielle Erwägungen angestellt über Jugenderziehung; aber weiter wird auch an ein Wirken im grofsen Stil gedacht.

Aus diesen Grundtendenzen des Herderschen Wesens läfst sich seine Arbeitsweise begreifen. Seine Stimmung, seine pädagogischen Tendenzen begleiten ihn überall. Er tritt an die einzelne historische Erscheinung heran, ästhetisch geniefsend, hineinfühlend, lehrend. Am einzelnen gehen ihm eine Fülle auch allgemeinerer Gedanken auf. Niemals aber hat er das Bedürfnis seine Gedanken zu einem System zusammenzuschliefsen. Auch das vierte kritische Wäldchen enthält kein System der Ästhetik, sondern im Mittelpunkte steht durchaus der lebendige ästhetische Genufs, wie Herder selbst ihn kennt und zu dem er andere erziehen möchte.

So tritt Herder in die theologische Periode ein, die Kühnemann im zweiten Kapitel seines ersten Buches behandelt. Auch Herders Gott erwächst ihm aus seinem Gefühl. Herder hat eine Reihe von Einzelanschauungen, die ihm wertvoll sind, an denen seine Seele hängt, die er mit demselben Gefühlswert mitteilen möchte; aber er hat kein Gedankensystem, das diese Einzelheiten zusammenhält. Die Einheit nun wird gefunden in Gott. Herder interpretiert die religiösen Urkunden in seiner Weise, d. h. unbewufst färbend, und er findet in ihnen die Bestätigung früherer Anschauungen, er findet seine sittlichen Ideale; in Bezug auf die Entstehung der Sprache weicht seine frühere Anschauung dem Ausspruch der religiösen Urkunde. Aber alles, was er so findet, ist ihm nun Offenbarung Gottes und damit verbürgt; es bedarf keiner Zusammenarbeitung zum System, die Einzelheiten bleiben für sich, in dem Wert den sie für Herders Gefühlsleben haben, lassen sich mit demselben Gefühlswert übermitteln. „Gott hiefsen nun seine Erkenntnisse und Entdeckungen, Gott sein sittliches Gefühl, Gott vor allem der Wunsch, mit all dem unmittelbar zu wirken". Seine pädagogische Tendenz ist so stark wie jemals, aber er hofft nicht mehr auf ein Wirken im grofsen Stile, die Gegenwart hat keinen Platz für seine Radikalerziehung: so wächst seine Abneigung gegen die Verstandesbildung zu einem grimmigen Hasse gegen den Geist der Zeit, gegen den modernen Staat, den er für diesen ihm unsympathischen Geist verantwortlich macht. Um so mehr aber ergiefst sich der pädagogische Drang in seine Betrachtungen, in sein Bild der Geschichte.

Die alte Vorstimmung vom Menschlichen, mit der Herder sich in die religiösen Urkunden hineinfühlt, erhält in seiner Interpretation gedanklichen Ausdruck. Ruhe, Friede, Milde, Liebe, Glückseligkeit sind die wichtigsten Züge.

Ein Liebesreich Gottes umfafst alle Menschen. Die Natur wird nach Analogie mit dem menschlichen Leben beseelt. Auch sie ist eine Offenbarungsweise Gottes in geistigen Kräften. —

Herders Psychologie sucht keine systematische Erkenntnis; nur das wird ihm interessant und lebendig, was als Grundlage für seine

historischen pädagogischen etc. Gedanken dienen, was er als Handhaben für seine Forschung gebrauchen kann.

Das erste Kapitel des zweiten Buches ist den „Ideen“ gewidmet. In diesem Werke giebt Herder sein Weltbild; alles Zerstreute vereinigt und ergänzt er hier zu einem Ganzen, das gleichzeitig für ihn Erkenntniswert hat und die Bedürfnisse seines Gemüts befriedigt. Sehr gut zeigt Kühnemann wie auch hier das Gefühl vor allem die Anschauungen bestimmt, wie es Widersprüche und Unklarheiten in die Gedankenmassen hineinbringt, wie es die Gedanken hindert, den Problemen gerecht zu werden. Aus seiner eigenen Erfahrung hat Herder eine Abneigung gegen den Staat, die sich als verhängnisvoll erweist. Er selbst steht im Staatsdienst, aber diese Berufstätigkeit wird nicht fruchtbar für seine geistige Arbeit. Er begreift nicht das Ineinanderarbeiten der Kulturkräfte in der Gesellschaft, und so wird der Gedanke der Entwickelung ihm nicht eindringlich. Er erreicht ihn angeleitet durch die Fülle des historischen Materials bei einzelnen Partieen seiner Geschichtserzählung, aber er wird da nur in Praxi durchgeführt, er kommt nicht zu prinzipieller Klarheit. So geht das Ideal nicht hervor aus der Erforschung der Lebensbedingungen gesunder Kultur, sondern direkt aus Herders Stimmung herkommend tritt es selbstherrlich und fremd der Welt gegenüber. Mit seinen Zügen der ruhigen, friedlichen, milden, der Glückseligkeit etc. steht es geradezu im Gegensatz zum Entwickelungsgedanken. Ruhende in sich belebte Bilder friedlicher Völker entsprechen Herders Stimmung am besten; in den Prinzipien des fünfzehnten Buches formt die Stimmung Herders Anschauungen von der Geschichte nach dem Muster seiner Anschauungen von der Natur. Herders Natur, die Harmonie aller Gotteskräfte, zieht die Geschichte in sich hinein.

Zu einer wirklichen Einheit hat Herder sein Weltbild nicht gebracht. Immer gehört ja sein Interesse den Bildern, Analysen werden vorzeitig abgebrochen. Die Abhängigkeit des Geistes von der Natur wird nicht wirklich untersucht, sondern nur einige dem Gefühl eindrucksvolle Beziehungen, Analogieen zwischen beiden werden erörtert u. s. w. Die Einheit die so entsteht, ist nur eine künstlerische, vor der wissenschaftlichen Prüfung zerbröckelt diese Welt in zahllose Fragmente. Was ihr aber den Schein der Einheit giebt, das ist wieder Herders Gottesbegriff, an dem die einzelnen Gedanken ihre Stütze finden. „Gott, sagt Kühnemann, löst das Werk in seinen Teilen und in seiner Gesamtstruktur von der Person ab, indem er aus sich ihm das Leben im Gedanken bewahrt, das es aus der Bewegung seiner (Herders) Seele empfing, er läſst es ruhen in sich selbst“. So entsteht für Herder ein Bild der Welt als eines groſsen allseitig belebten Ganzen, gefärbt in seiner Stimmung — ein Bild, in dessen Genuſs seine Seele Befriedigung findet.

Mit den Ideen hat Herder den festen Standpunkt gewonnen, den er nicht mehr verläſst. Die späteren Schriften — Kühnemann bespricht sie in seinem letzten Kapitel — sind nur weitere Ausführungen, Verteidigungen etc. der Gedanken, die schon in den Ideen herrschen. Bald läſst sich ein Sinken der Kraft spüren.

Abschliefsend kommt Kühnemann zu dem Resultat, Herder sei überhaupt nicht zur theoretischen Gedankenarbeit eigentlich berufen gewesen, sondern zur reformatorischen Arbeit auf dem Wege der Erziehung. Für letztere pafste sein Trieb und seine geniale Fähigkeit die Anschauungen zu beleben und in ihrem ganzen Gefühlsgehalt wiederzugeben, es pafste, dafs alle Gedanken von seiner sittlichen Stimmung aus gefärbt wurden, so dafs diese sittliche Stimmung aus allen spricht, mit allen in das Gemüt des Lesers hineinfliefst. Nicht eigentlich ein Denker ist er geworden, sondern ein wahrhaft grofser, ein unvergleichlich feiner, reicher durchgeistiger Prediger. — Aber auch für die vielen Anregungen Herders auf theoretischem Gebiet findet Kühnemann warme Worte. —

Es komnten hier nur einzelne Hauptpunkte aus dem reichen Inhalt des Buches herausgegriffen werden. Ich habe nicht überall nachgeprüft, ob Kühnemann Herders Gedanken genau richtig wiedergiebt; dieses vorausgesetzt scheint mir seine Interpretation fast durchweg gelungen. Nur an wenigen Punkten habe ich Bedenken.

Über seine Methode handelt Kühnemann, unter schroffer Polemik gegen die übliche Wissenschaft von der Geschichte der Philosophie, in seinem Schlussabschnitt „zur Biologie des Geistes", dessen genauere Erörterung der philosophischen Fachkritik überlassen bleiben mufs. Von einleuchtender Richtigkeit jedenfalls ist Kühnemanns Hauptsatz: der Gedanke hat kein abgesondertes Dasein in der Welt, er existiert allein als Blüte einer Persönlichkeit. Er mufs daher stets betrachtet werden im Zusammenhange mit der Persönlichkeit, als ihr Erlebnis; es mufs untersucht werden, wie die Persönlichkeit jeden Gedanken im ganzen ihres Lebens empfindet, welche Bedeutung er für sie hat, welche Motive zu ihm führen. Diesem Grundsatz entsprechend hat Kühnemann seine Untersuchung geführt. Er sieht weder rechts noch links, er sieht nur Herder. Es kommt ihm nicht darauf an, auseinanderzusetzen, dafs Herder manches mit seinen Zeitgenossen gemein hat, z. B. die Abneigung gegen den Staat. Er behandelt selbst die Männer, von denen Herder gelernt hat oder hätte lernen können sehr kurz. Kant, Hamann, Winckelmann, Leibnitz, Shaftesbury, Spinoza werden erwähnt aber nur ziemlich flüchtig, und Winckelmann z. B. nicht da, wo Herder ein Programm für eine Geschichte der griechischen Dichtkunst und Weisheit entwirft, das ein künftiger „Winckelmann in Absicht der Dichter" ausführen solle. Später wird einmal gelegentlich angegeben, Herder habe sich bei seinen Arbeiten über griechische Poesie als Winckelmanns Nachfolger gefühlt, aber genauer werden die Berührungspunkte auch nicht erörtert. Ich wünschte, dafs Verfasser in Bezug auf diese Dinge etwas ausführlicher gewesen wäre. Das Wort „Beeinflussung" wird leider von manchen immer noch für ein Zauberwort gehalten, durch dessen blofses Aussprechen sie alles mögliche erklärt zu haben glauben — während in Wirklichkeit gar nichts dadurch erklärt, sondern das eigentliche Problem erst aufgestellt ist: das Problem, wie denn der betreffende

